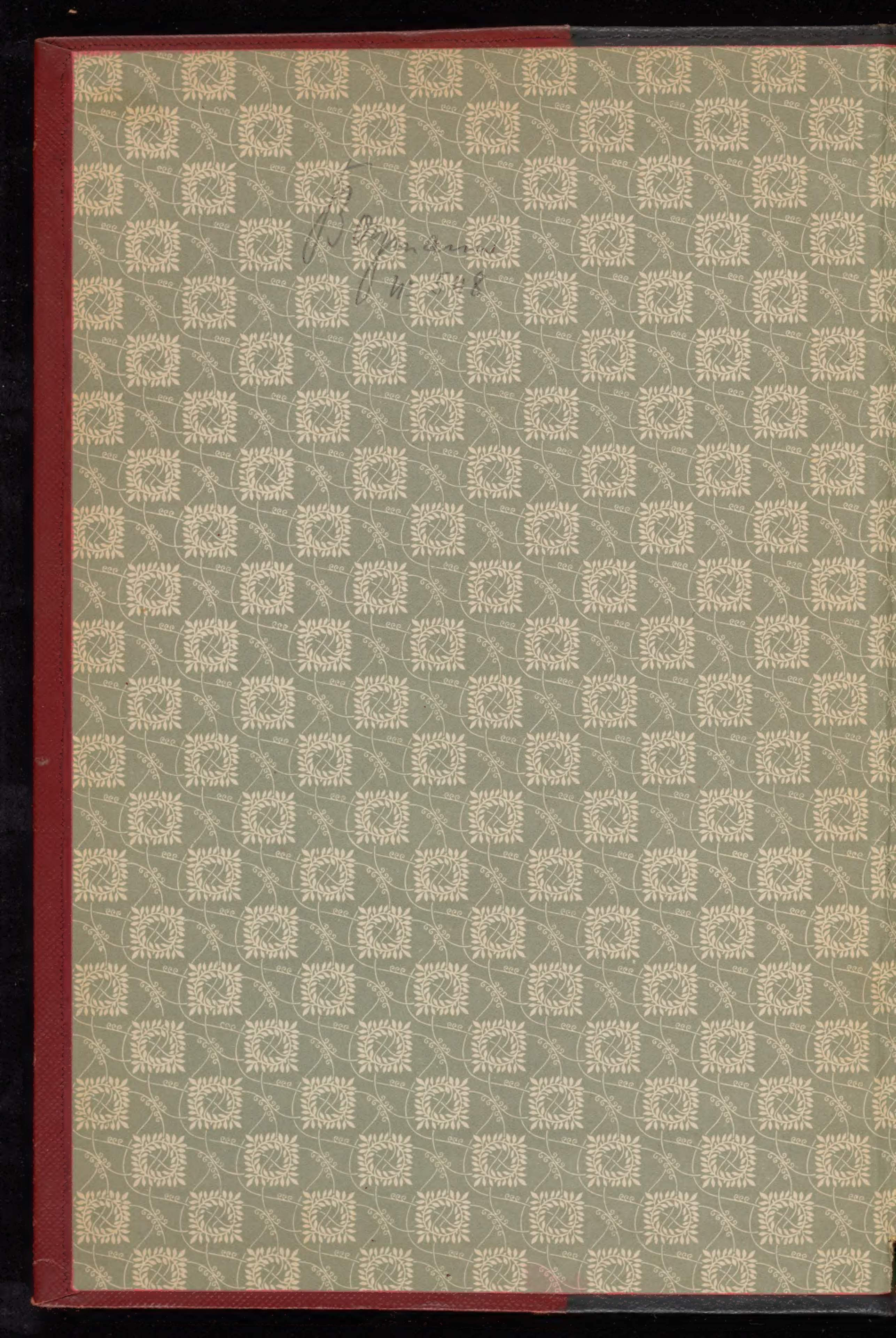
Adelbert Matthaei

Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530

Text

Leipzig
Verlag von Seemann & Co.





WERKE DER HOLZPLASTIK IN SCHLESWIG-HOLSTEIN

BIS ZUM JAHRE 1530

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DER DEUTSCHEN PLASTIK

VON

ADELBERT MATTHAEI

MIT TEXT UND 46 TAFELN IN LICHTDRUCK

ERSTER BAND:

TEXT

LEIPZIG
VERLAG VON SEEMANN & Co.
1901

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Vorwort.

Den ersten Anlass zu den Arbeiten, die zu der nachfolgenden Veröffentlichung führten, boten praktische Erwägungen. Die Begründung eines Lehrstuhls für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität Kiel nötigte dazu, sich nach Untersuchungs- und Unterrichtsmaterial in erreichbarer Nähe umzusehen; und da erschien von vornherein die ältere Holzplastik des Landes neben einigen untersuchenswerten Bauten das lohnendste Gebiet abzugeben. Hinzu kam die Notwendigkeit, für die Sammlungen des von der Provinz unterhaltenen Museums in Kiel die wissenschaftliche Grundlage zu schaffen. Aus dieser Beschäftigung erwuchs die Arbeit: „Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins, Leipzig, 1898," welche mit einem Verzeichnis der im Museum befindlichen Stücke verbunden war und also noch lokale Zwecke in den Vordergrund stellte. Dabei gewannen wir aber die Ueberzeugung, dass diese Holzplastik doch ein allgemeines Interesse in der wissenschaftlichen Welt beanspruchen dürfe; einerseits weil sich doch mehr Werke von absolutem Kunstwert im Lande fanden, als man früher geglaubt hatte, andererseits, weil eine solche zusammenfassende Behandlung eines Zweiges innerhalb eines Stammes, der eine geschlossene und interessante Geschichte hat, geeignet erschien, Licht zu verbreiten über eine wichtige Epoche unserer Kunstgeschichte und in ihr wieder über einen Kunstzweig, der die hervorragendste Rolle gespielt hat, und über den wir zur Zeit noch sehr wenig unterrichtet sind.

Diese Veröffentlichung mit dem Tafelwerk wäre nicht möglich gewesen ohne Unterstützung, die dem Verfasser in reichlicher Weise zu teil geworden ist, und für die er hier seinen Dank aussprechen möchte. Derselbe gebührt in erster Linie der Schleswig-Holsteinischen Provinzial-Kommission zur Förderung von Wissenschaft, Kunst und Denkmalspflege, welche dem Verfasser für seine Vorarbeiten und der Verlagsbuch-

handlung für die Drucklegung sehr namhafte Beiträge bewilligt hat. Für Reisen, welche des Vergleichs halber ausserhalb der Provinz in Deutschland, Oesterreich und den Niederlanden nötig waren, bewilligte Sr. Exc. der Herr Minister der geistl. pp. Angelegenheiten Dr. Studt einen halbjährigen Urlaub. Nächst diesen haben wir zu danken für das Entgegenkommen der Verwaltungen des Nationalmuseums in Kopenhagen, des Germanischen Museums in Nürnberg, des Berliner Museums und des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. — Sehr wertvoll waren die Mitteilungen des mit der Landeskunst aufs engste vertrauten Provinzialkonservators Prof. Dr. R. Haupt-Eutin, sowie zahlreicher Geistlicher, u. a. der Herren P. Rolfs in Hoyer, P. Witt in Preetz und besonders P. Joh. Biernatzki in Hamberge im Lübschen.

Endlich haben wir noch unseren Dank abzustatten der Verlagsbuchhandlung von Seemann & Co. in Leipzig, welche allen Wünschen betreffs der Drucklegung aufs Bereitwilligste entgegenkam, dem Herrn Verlagsbuchhändler Eckardt in Kiel, sowie dem Hofphotographen Wegener daselbst, welcher einen grossen Teil der Aufnahmen besorgt hat.

Wenn unter den letzteren einige zu wünschen übrig lassen, so hoffen wir, dass diejenigen, welche die Schwierigkeiten kennen, die sich den Aufnahmen in den ungünstig beleuchteten Kirchen in oft schwer erreichbaren, entlegenen Ortschaften entgegenstellen, Nachsicht üben werden.

Kiel, den 20. Mai 1901.

Adelbert Matthaei.

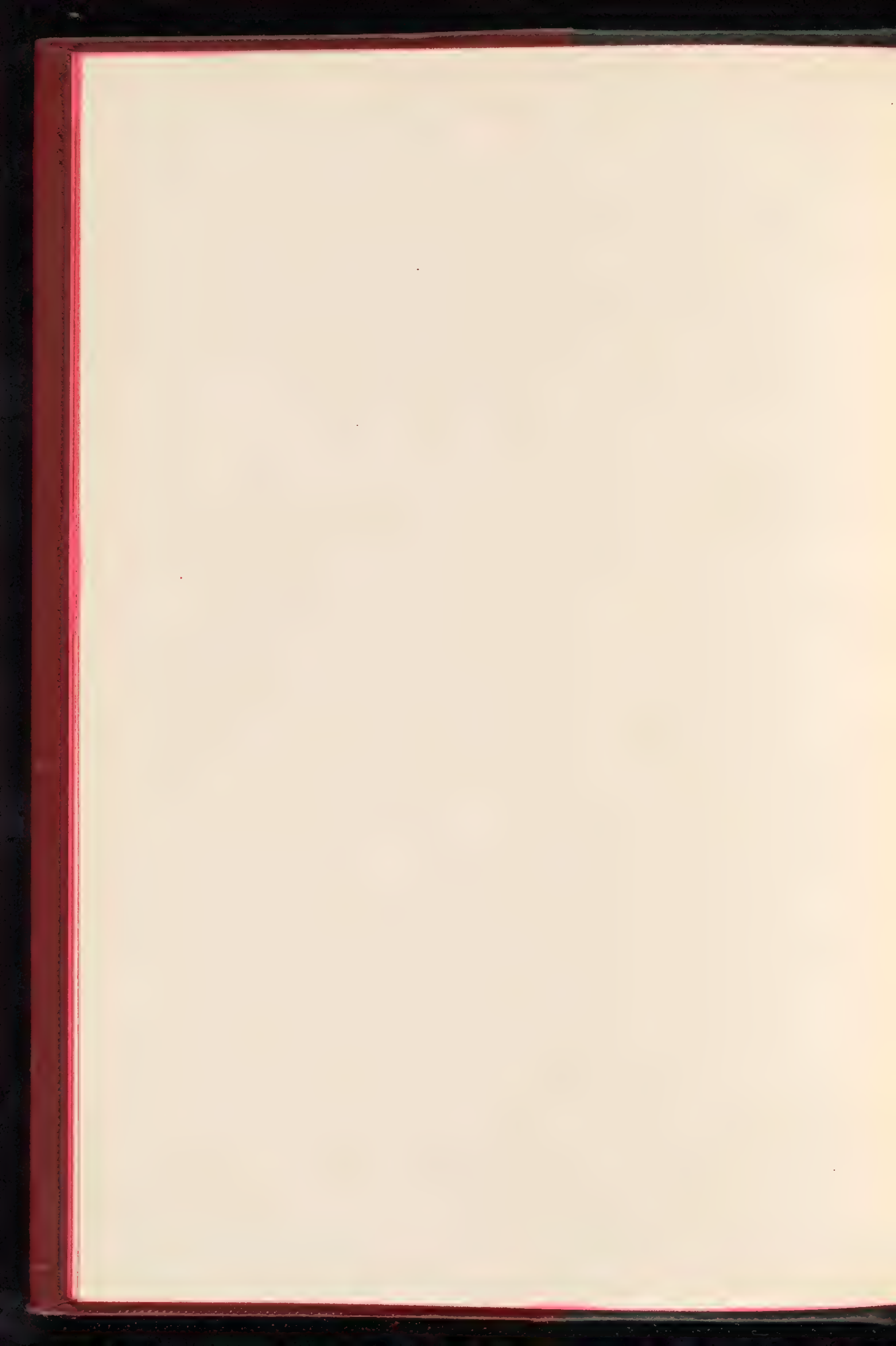
Inhalt.

Künstlerverzeichnis.

(Die mit * Bezeichneten kommen für Schleswig-Holstein in Betracht.)

Ortsverzeichnis.

(Die Hauptstellen sind **fett** gedruckt.)



Einleitung.

Die Bearbeitung der älteren deutschen Kunst bis zur Reformationszeit hat lange unter schweren Mängeln gelitten, die zum Teil heute noch nicht völlig überwunden sind, zum Teil sich in ihren Folgen verhängnisvoll erweisen. Sie hat zunächst bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts das allgemeine Schicksal der Geringschätzung, die man allerwärts der „mittelalterlichen", „barbarischen", „gotischen" Kultur entgegenbrachte, geteilt, und gerade in Deutschland ist die Scheidewand, welche der 30jährige Krieg zwischen der älteren und der jüngeren Kultur gezogen hat, besonders stark gewesen.

Als dann mit dem nationalen Aufschwung zu Beginn des 19. Jahrh., besonders in den Tagen der Romantik, eine gewisse schwärmerische Begeisterung für die Kunst des „Mittelalters" wach wurde, da hatte doch die Forschung, insbesondere die Archiv- und Geschichtsforschung, die freilich damals mit weit grösserem Eifer einsetzten als lange Zeit nachher, noch nicht ausreichend vorgearbeitet, als dass man hinter dem romantischen Schleier, mit dem man damals die Gebilde des Mittelalters umgab, das wahre Bild zu erkennen vermocht hätte. Die Folge war eine Abkühlung des Interesses. Abgesehen von wenigen haben sich gerade die berufensten Kunstforscher in der Folgezeit weit mehr der Kunst des Auslandes (Italiens, der Niederlande, Spaniens etc.) zugewandt, als der der eigenen Heimat. Im Vordergrunde stand Italien mit seiner Kunstblüte in der Renaissanceperiode. Nach ihr modelte sich das ästhetische Empfinden. Die italienischen Einflüsse hatten schon im 16. und 17. Jahrh. wie ein Meltau auf der ausübenden deutschen Kunst gelegen. Die im 18. Jahrh. erstandene Wissenschaft der Aesthetik begründete sich schon im wesentlichen auf den an den Italienern gemachten Erfahrungen. Eine Läuterung und Vertiefung fand dies System in der Zeit des Klassizismus durch die der italienischen Kunst nahestehende Antike.

Die kurze Epoche der romantischen Begeisterung vermochte an den gewonnenen ästhetischen Grundlagen schon kaum mehr zu rütteln, und als man nach ihr mit geschärften Waffen an die Lösung des ästhetischen Problems ging, da wurde der Kodex der Kunstwissenschaft geradezu abgelesen von den durch die neue, emsige Forschung in klarstes Licht und in den Vordergrund gerückten grossen Meistern der italienischen Renaissance; und es stimmte natürlich vortrefflich, wenn in dem Aufbau dieses wesentlich von ihnen abgelesenen Systems wirklich Michel Angelo und Raffael die Spitze bezeichneten. Es ist klar, dass eine solche auf einem beschränkten Kreis von Kunstwerken einzelner Nationen aufgebaute Kunstwissenschaft zu schiefen Gesichtspunkten für die übrigen Nationen führen muss. Denn „der psychologischen Deduktion aus den Thatsachen unserer inneren Erfahrung tritt die Induktion aus den historisch gegebenen zur Seite. Der historische Teil ist nicht blos Einleitung oder Anhang" oder Beispielsammlung, „sondern gehört zu dem Ganzen der Aesthetik selbst. Die Kunstwerke sind prägnante Fälle, an denen die Thatsachen des menschlichen Innern für die Aesthetik fassbar werden, ähnlich wie die Naturelemente im Experiment für die Physik. Immer ist vom Kunstwerke auszugehen, wenn man zu ästhetischem Verständnis kommen will".*) Daraus erhellt, dass die ältere Aesthetik den Werken germanischen Kunstempfindens nicht gerecht geworden ist, und die gegenwärtige Abneigung gegen eine ästhetische Behandlung in Deutschland wird verständlich.

Diese ausgesprochene Abhängigkeit von der italienischen Kunst hat nun nicht blos eine einseitige und daher eine unzulängliche Würdigung der bekannten deutschen Kunstwerke zur Folge gehabt, sondern sie hat sich noch viel verhängnisvoller darin geäussert, dass man ganze, wichtige Gebiete der älteren deutschen Kunst überhaupt nicht der Erforschung für würdig gehalten hat, so dass selbst im Material noch bedenkliche Lücken vorhanden sind. Am wenigsten ist auf dem Gebiete der Baukunst zu klagen. Für die ältere deutsche Malerei ist das Interesse in den letzten Jahren ganz erheblich gewachsen. Auf dem Gebiete der Plastik sieht es aber schlimm aus; da klaffen noch die grössten Lücken. Wer ästhetischen Ansichten huldigt, wie sie z. B. Schasler und Lübke über die farbige Plastik vertreten, von dem wird man sich nicht wundern, wenn er die ältere deutsche Plastik, insbesondere die Holzbildnerei meidet, und es hat nicht an Leuten gefehlt, die diesen gesamten Zweig mit wenigen Ausnahmen als künstlerische Leistungen niederen Ranges, ja wohl gar als Verirrung angesehen haben, die höchstens ein

---

*) K. Heinr. v. Stein: Vorlesungen über Aesthetik. Stuttg. 1897. Einl. S. 2.

gewisses kulturhistorisches Interesse beanspruchen dürfe. Gleichwohl muss einleuchten, dass ein solches Urteil mindestens erst dann abgegeben werden kann, wenn das Material vollständig und gesichtet vorliegt. Das wenigstens dürfen jene alten Meister, die anerkanntermaſsen ihre Eigenart zu wahren gewusst haben und die mit besonderer Treue und Innigkeit das Empfinden des aufblühenden Bürgertums, des Trägers der Reformationsbewegung, zum Ausdruck gebracht haben, von den Nachkommen verlangen, dass ihre Werke unbefangen mit deutschen Augen angesehen und mit gleicher Sorgfalt behandelt werden wie die des Auslandes. Das aber ist bis heute im ganzen noch nicht der Fall. Künstler hohen Ranges wie Peter Vischer oder Tilman Riemenschneider, dessen Identität mit mit dem Creglinger Meister noch immer eine offene Frage ist, haben noch nicht annähernd die gleiche Würdigung und Bearbeitung seitens der deutschen Forscher erfahren, wie gleichwertige und geringere Künstler des Auslandes. Noch immer werden neue Entdeckungen gemacht, die geeignet sind, das Bild der älteren deutschen Kunst gänzlich zu verschieben. Wir erinnern z. B. an die kürzlich erst erfolgte Entdeckung des Hamburger Meisters Francke durch Schlie und Lichtwarck. Auf dem Gebiete der Plastik dürfte man noch ähnliche Ueberraschungen erleben, wenn erst einmal ein leidlich übersichtliches Bild der deutschen Holzplastik, des in den Tagen der Gothik und der auf sie folgenden Zeit wichtigsten Zweiges der deutschen Bildhauerkunst, vorliegen wird. So hat denn Wilhelm Bode vollkommen recht, wenn er in seiner 1887 erschienenen Geschichte der deutschen Plastik von einer unverantwortlichen Vernachlässigung dieses Zweiges der Kunst durch die deutsche Kunstgeschichte und Archivforschung spricht.*) Noch immer ist etwas davon geblieben. Wenn der Kunstfreund heute eine Forschungsreise antritt, so kann er sicher sein, dass er neunmal unter zehnen gefragt wird: „Sie gehen nach Italien?“ und dass die Antwort: „Nein, ich suche in Deutschland“ einer gewissen Verwunderung begegnet.

Wenn nun schon ein zutreffendes Bild der älteren deutschen Kunst, insbesondere der sogenannten „Renaissance“, schwerlich vorhanden sein kann, solange über einen wichtigen Zweig der Plastik Unklarheit herrscht, so wiegt diese Lücke in diesem Falle besonders schwer. Denn die Plastik jener Tage steht im allerengsten Zusammenhange mit der Malerei. Ohne eingehende Kenntnis der Plastik ist auch das volle Verständnis der Malerei ausgeschlossen. Damit ist ausgesprochen, dass wir ein zutreffendes Bild der älteren deutschen Kunst erst noch zu schaffen haben.

---

*) Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887 p. 113.

Es ist also die Aufgabe der Gegenwart und der nächsten Zukunft, zunächst die Lücken, namentlich auf dem Gebiet der Plastik, in der älteren deutschen Kunstgeschichte auszufüllen, das Material, soweit es irgendwie wertvoll erscheint, vollständig zu bringen und durch ausreichende Abbildungen der allgemeinen Forschung zugänglich zu machen und ferner dann diese Kunstwerke aus sich selbst und aus der deutschen Entwicklung ohne Schielen nach dem Auslande zu verstehen. Denn nur so sind wir im stande, brauchbare Bausteine für den Aesthetiker zu schaffen, der ja doch nie aufhören wird und darf, nach den letzten Gründen des Gefallens und Missfallens zu spüren. Und wir sind der Ueberzeugung, dass solche Arbeiten nicht bloss von rein wissenschaftlichem Interesse sind, sondern zugleich auch von praktischem Wert für die Gegenwart. Denn dem Streben unserer Künstler, sich auf sich selbst zu stellen, wird es eine Unterstützung sein, vertrauter mit jener Kunst zu werden, in der deutsches Wesen noch fast unberührt von italienischen Einflüssen zum Ausdruck kommt. Die Frage nach der deutschen Eigenart mit in den Bereich der Untersuchung zu ziehen, dürfte um so notwendiger sein, als für die Frühzeit dieser älteren Kunst neuerdings Behauptungen bezüglich des rein germanischen resp. nordgermanischen Elementes aufgestellt worden sind,*) die, wenn sie sich als zutreffend erweisen sollten, geeignet wären, zunächst der sogenannten romanischen Periode ein wesentlich anderes Gepräge zu geben.

Die Lösung der oben bezeichneten Aufgabe wird nur so zu erreichen sein, dass das Material, stammesweise bearbeitet und in ausreichenden Abbildungen herausgegeben wird; denn nur so wird die Sicherheit geboten, dass nichts Wichtiges übergangen wird. Das Herausgreifen dieser oder jener interessanten Erscheinung wird immer nur zu einer lückenhaften Erkenntnis führen und dem jetzt immer noch üblichen Aufhäufen von Kunstwerken heterogensten Charakters auf eine der wenigen bisher bekannten Künstlerpersönlichkeiten kein Ende machen. Diese Art der Bearbeitung wird aber auf dem Gebiete der Plastik nach unserer Ueberzeugung nur von Ortsansässigen geleistet werden können. Die Werke der Malerei sind leichter transportabel und in Kunstsammlungen zugänglich zu machen, und die der Baukunst weniger zahlreich, so dass auch der Fremde zu einem ausreichenden Ueberblick gelangen kann. Die Werke der Plastik hingegen sind gerade in der genannten Epoche so überaus zahlreich, über das ganze Land bis in die entlegensten Dorf-

*) Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung dargestellt von Friedrich Seesselberg. Berlin 1897.

kirchen und Wallfahrtskapellen verstreut, zum Teil mit der Architektur verbunden und an schwer zugänglichen Stellen, zum Teil noch heute dem kirchlichen Schmucke dienend oder aber auch versteckt in Rumpelkammern auf Kirchen- und Pfarrhausböden, dass nur derjenige hoffen darf, ein zuverlässiges Bild zu bekommen, in dem nichts Wesentliches übersehen und nichts Unwesentliches ungebührlich in den Vordergrund gerückt ist, der da in der Lage ist, das Land jahrelang zu bereisen. Das aber wird in der Regel nur dem in dem betreffenden Stamme Ansässigen möglich sein.

Anfänge in dieser Richtung sind schon gemacht geworden, zwar nicht nach einem bestimmten einheitlichen Plane, aber doch sich spontan der gemeinsamen Idee einfügend. Wir denken an Goldschmidts Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530, mit 43 Tafeln in Lichtdruck, an Franzis Becket: Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder (LXXI Tavler i Lystryk) und andere solche in sich abgeschlossene Veröffentlichungen, die zum Teil noch in der Vorbereitung begriffen sind. Aber mehr als Anfänge liegen noch nicht vor. Besonders empfindlich macht sich der Mangel einer solchen Gesamtpublikation über die ältere Kunst Westfalens und der Niederlande geltend. Aber auch die hochwichtigen Werke der oberdeutschen Plastik bedürfen durchaus einer neuen Bearbeitung und Sichtung. Die ja immer mehr ihrem Abschluss entgegengehenden Inventarwerke der Bau- und Kunstdenkmäler der einzelnen Provinzen und Staaten können einen Ersatz dafür nicht bieten, wenn sie auch als Vorarbeiten höchst wertvoll sind. Denn einmal kommt es hier ausgesprochenermafsen nicht auf sichtende Kritik, sondern auf ein möglichst vollständiges Inventarisieren des Vorhandenen an, und zweitens können die Abbildungen, wenn sie auch von Jahr zu Jahr immer besser werden, doch namentlich bei den älteren Arbeiten nicht als ausreichende Unterlage für die Forschung betrachtet werden.

Einen weiteren Beitrag zur Lösung der oben bezeichneten Aufgabe möchten wir nun in dem Folgenden bringen, in dem wir die Werke der Holzplastik aus Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530 veröffentlichen. Wir sind uns dabei vollkommen bewusst, dass das ganz gewiss nicht der wichtigste Beitrag sein wird, und dass man zu für die Gesamtentwicklung viel entscheidenderen Resultaten kommen würde, wenn man etwa die Plastik Schwabens oder Frankens herausgäbe. Allein wir sind aus den oben angegebenen Gründen auf Schleswig-Holstein angewiesen und wir sind der Ueberzeugung, dass auch diese Aufgabe einmal im Rahmen des Ganzen gelöst werden muss, um zu einem vollständigen Bilde der deutschen Kunstentwicklung und der Renaissancebewegung im besondern zu gelangen,

teils weil man der Kenntnis der hiesigen Kunstentwicklung zum Vergleiche bedürfen wird, teils weil sich im Lande doch mehr Werke von wirklichem Kunstwert und daher von unmittelbarer Bedeutung für das Gesamtbild der deutschen Plastik finden, als bisher angenommen wurde.

Wir glauben unsere Aufgabe so zu lösen, dass wir in einem ersten Teile das Material darbieten, im zweiten die sich daraus ergebende innere Entwicklung im Lande abzulesen suchen. Dabei wird die Frage nach der Herkunft der Arbeiten zusammenhängend zu behandeln sein, und es dürfte sich zeigen, dass diese Veröffentlichung nicht blos ein lokales Interesse beansprucht, sondern dass der Titelzusatz „Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Plastik" berechtigt erscheint.

* * *

Bevor wir nun an die Darbietung des Materials gehen, ist es notwendig, noch die Gesichtspunkte festzustellen, die für die Auswahl des Materials und für die Art der Bearbeitung massgebend gewesen sind.

Was den ersten Punkt angeht, so bedarf es kaum einer Rechtfertigung dessen, dass nicht alles, was an Holzplastik im Lande vorhanden ist, gebracht wird. Abgesehen von den praktischen Schwierigkeiten besässe eine solche Vollständigkeit für die oben angegebenen wissenschaftlichen Fragen, die wir im Auge haben, gar keinen Wert.

Unter der riesigen Masse der erhaltenen Holzskulpturen (über 180 ganz oder in wesentlichen Resten erhaltenen Schnitzaltären, an 100 Kreuzgruppen, über 200 Kruzifixen und zahllosen Einzelfiguren) galt es, nach den eigenen Wahrnehmungen eine Auswahl zu treffen.*)

Diese Auswahl erfolgte nach folgenden Gesichtspunkten:

Es galt 1. alles künstlerisch unbedingt Wertvolle zu bringen.

2. Von der übrigen, an sich künstlerisch nicht wertvollen Masse schien es richtig, Proben zu bringen, teils weil sie kultur-historisch interessant sind, teils weil sie für das Verständnis der Entwicklung im eigenen Lande notwendig erschienen, teils weil sie zum Vergleich für die weitere Forschung zu brauchen sein werden.

Wir haben uns dabei nicht ängstlich an den Titel: „Werke der Holzplastik" gehalten, sondern auch Arbeiten aus anderem Material gebracht, wenn sie in engsten Beziehungen zur Holzplastik standen, sowie auch die

*) Diese Mühe der Auswahl wurde bedeutend erleichtert, ja wohl überhaupt erst ermöglicht, durch das in den Jahren 1886—88 veröffentlichte Inventarwerk von Dr. Richard Haupt: „Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein" und besonders durch die ausserordentlich brauchbaren Zusammenstellungen in dem dritten Bande dieses Werkes. Der Mühe des eigenen Absuchens des Landes konnte der Verfasser natürlich durch das Hauptsche Werk nicht enthoben werden.

an den Schnitzaltären vorkommenden Malereien, soweit sie beachtenswert schienen, veröffentlicht. Den Titel deshalb zu erweitern, erschien nicht angebracht, weil es sich um gar zu wenige Arbeiten handelt.

Wenn oben gesagt wurde, dass auf diesem Gebiete der Holzplastik alles, was künstlerisch wertvoll erschien, gebracht werden soll, so bedarf auch dies der Einschränkung. Bei grossen, wesentlich gleichartigen Gebilden, wie Kruzifixen, Kreuzgruppen, Apostelreihen etc., haben wir uns aus praktischen Gründen darauf beschränkt nur Proben zu bringen. Gleichwohl hoffen wir, ein leidlich vollständiges Bild der Schleswig-Holsteinischen Holzplastik zu geben, wennschon es nicht ausgeschlossen erscheint, dass noch manche Einzelfigur gefunden werden könnte, die der Veröffentlichung würdiger gewesen wäre, als die hier gegebenen Proben. Es gilt das namentlich für die ältere Zeit. Peinlicher jedenfalls würde uns der Vorwurf sein, Wesentliches übersehen zu haben, als hier und da bei Unbeutendem des Guten zu viel gethan zu haben.

* * *

Einer besonderen Begründung bedarf die Art der Darbietung des Materials. Zunächst wurde eine chronologische Anordnung angestrebt. Die Grundlagen dazu sind in seiner früheren Veröffentlichung: „Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins“*) gelegt. Das Streben ging weiter dahin, die zusammengehörigen, etwa auf einen Meister oder auf eine Schule zurückzuführenden Arbeiten auch zusammenzubringen und die offenbar oder nachweislich auf auswärtigen Ursprung hinweisenden Werke an den Schluss zu stellen. Wenn in dem Tafelwerke diese Reihenfolge nicht ganz streng eingehalten worden ist, so dürfte das seine Entschuldigung finden in der Schwierigkeit, bei möglichster Sparsamkeit die Abbildungen in das Format der Lichtdrucktafeln einzupassen. In der textlichen Behandlung wird die genannte Reihenfolge streng innegehalten werden.

Wichtiger erscheint die Begründung der sachlichen Behandlung.

Wir halten die Klage Adolf Hildebrands**), auf die schon Wölfflin***) zurückgegriffen hat, dass nämlich in der älteren kunsthistorischen Betrach-

*) Beiträge zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins, herausgegeben von der Verwaltung des Thaulow-Museums in Kiel von Dr. A. Matthaei. Leipzig 1898, Verlag von E. A. Seemann. Dies Buch wird bezüglich der Chronologie und der Abstammung der Schlesw.-Holst. Plastik als Vorarbeit angesehen und daher oft angeführt werden, und zwar unter der Abkürzung: „A. M. Schnitzaltäre“.

**) Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 1897. S. 105 u. ff.

***) Heinrich Wölfflin: Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance. München, 1899. S. VIII.

tungsweise die Kunst zu sehr in ihrer „Beziehung zum Persönlichen und zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen“ behandelt worden sei, für im Kerne berechtigt. „Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache, und der künstlerisch-sachliche Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert.“ Darauf beruht zum grossen Teile die Entfremdung, welche heute eingetreten ist zwischen den Kunstgelehrten und den Kreisen, die sonst mit der Kunst zu thun haben, also vor allem den Künstlern, aber auch schon dem kunstliebenden Publikum. Die ersteren fühlen sich seciert, philologisch behandelt, aber in ihrem Wesen nicht verstanden, und Kunstkritiker und sogar Fachmänner, die sich ihnen gefällig erweisen möchten, gefallen sich darin, dem Worte „Kunstprofessoren“ einen diskreditierenden Beigeschmack zu geben, und sie sind schon des Beifalls der Menge gewiss, wenn sie paradoxe Schlagwörter hinausschleudern, wie dass „die Kunstprofessoren von der Kunst nichts verstehen“, dass sie „in ihrem ganzen Gebahren etwas Unkünstlerisches an sich haben“ oder, wie ein besonders selbstbewusster Prophet verkündet, dass „unsere kultivierteren Nachkommen in unseren Kunstgeschichten Hokuspokus und Profanieen sehen und den Professor dieser Wissenschaft für so etwas wie den Medizinmann der Indianer halten werden“.*) Es hängt das freilich auch damit zusammen, dass man in den Tagen einer freundlichen und schaffenslustigen Gegenwart an sich zu einer Geringschätzung der historischen Forschung geneigter ist als in Zeiten des Elends, in denen man grade an der Geschichte die Waffen zu neuem Thun stählt; aber ein Teil der Schuld liegt auch an der von Hildebrand oben bemängelten Darstellungsweise. Auf einen weiteren Mangel in dieser möchten wir den Finger legen; das sind die unendlich ermüdenden Beschreibungen, die doch trotz aller Genauigkeit die lebendige Anschauung nicht ersetzen und in wesentlichen Stücken durch brauchbare Abbildungen überflüssig werden.

Wir möchten diese Mängel zu vermeiden suchen, indem wir in der Darbietung des Materials die Beschreibung auf das geringste zulässige Mass einschränken und dafür das Hauptgewicht auf die Darlegung der rein künstlerischen Vorgänge legen, die in jedem Werke zum Ausdruck gekommen sind. Wir möchten „den natürlichen Inhalt des künstlerischen Triebes“ zum Bewusstsein bringen**) und wir unterschreiben die Worte Wölfflins: „Das Natürliche wäre, dass jede kunstgeschichtliche Monographie zugleich ein Stück Aesthetik enthielte.“***)

*) Die Insel: Jahrg. I, No. 1. S. 72. **) A. H. Problem der Form S. 105.
***) Wölfflin: Die klassische Kunst. S. VIII.

* * *

Zu diesem Zwecke ist es nötig, sich zunächst über das Wesen des Kunstgebietes zu äussern. Dazu gehört kein fertiges System der Aesthetik, das zu versuchen uns völlig fern liegt. Denn wir sind uns ja eben, wie oben S. 2 u. 3 auseinandergesetzt wurde, vollkommen bewusst, dass ein solches System mindestens so lange nicht vorliegen kann, als über ganze weite Gebiete der Kunst, wie über die germanische Plastik noch Unklarheit herrscht, und dass wir nur Beiträge zur Lösung des ästhetischen Problems zu liefern im stande sind. Aber die haben wir auch mit jeder kunsthistorischen Arbeit zu geben, und dazu ist es erforderlich, sich über das Wesen der Plastik zu äussern, — nicht um es zu erschöpfen, sondern um von vornherein die Seiten zu betonen, die beachtet und ins Auge gefasst werden müssen.

Dem Wesen der Plastik nun wird man näher kommen, wenn man sie vergleicht mit den beiden übrigen bildenden Künsten. Allen dreien „wohnt dasselbe Gestaltungsprinzip inne“. Sie haften am Raume, wollen den Ausdruck unserer räumlichen Vorstellung von der Natur darlegen und den gesetzmässigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnesthätigkeit herstellen und fühlbar machen. Aber die Plastik hat etwas für sich, was durch die beiden anderen bildenden Künste nicht erreicht werden kann. Mit der Erkenntnis dieses Etwas wird ihr Wesen erfasst werden. Während die Baukunst es mit dem Raum an sich, dem Ausleben der Dimensionen zu thun hat, während sie also Raumgestalterin ist und an den dreidimensionalen Raumsinn, an unsere Fähigkeit, mit bestimmten Raumverteilungen bestimmte Stimmungen zu verknüpfen, appelliert, hat es die Plastik mit den Grenzen des Raumes im Körperlichen, mit der Formvorstellung zu thun. Sie ist Körpergestalterin oder Formbildnerin. Und zwar ist es der physische Körper, der mit empfindbaren Qualitäten ausgefüllte belebte Raum, der die Plastik beschäftigt. In der Architektur beziehen wir die ausser uns liegenden Raumvorstellungen auf uns; in der Plastik erleben wir von innen heraus die Raumvorstellungen, die der Figur die Form geben, mit. Im Vordergrunde des Interesses steht der beseelte, organische Körper, der die Fähigkeit besitzt, mittels gewisser innerer Einrichtungen und Lebenskräfte sich selbst zu entwickeln, die Art seiner Begrenzung, also seine Form, selber zu bestimmen. In unendlich feinen Modulationen von Verhältnissen und Grenzflächen minimalster Ausdehnung kommt dieses innere Wesen der Form zur Erscheinung. Unter den zahllosen Erscheinungen der Form strebt die Plastik diejenige zu treffen, welche die formbildende Kraft am besten wiedergiebt. Wir sind im stande, aus diesen feinen Wandlungen der Haltung und der Oberfläche (der Modellierung) das innere Wesen ab-

zulesen und in eine adäquate Stimmung versetzt zu werden, gewissermassen die für die Formbildung wirksame Kraft in uns selbst mitzufühlen und mitzuerleben. An diese Fähigkeit, aus der Form zu fühlen, appelliert die Plastik. Hier liegt ein Reiz und ein Bedürfnis des Menschen vor, die durch keine andere Kunst ausgelöst werden können; weder durch die Baukunst mit ihrer grossen Dimensionalwirkung, noch durch die Malerei, welche erst mittelbar durch Farbe, Zeichnung und Perspektive Raum- und Formvorstellungen in uns erzeugt. In dieser unmittelbaren Wirkung der Erscheinung der Form auf uns muss also das Wesen der Plastik begründet sein. Die Malerei ist zwar im stande, durch die zartesten Farbübergänge und die feinsten Reflexwirkungen ebenfalls die vollendetsten Formvorstellungen zu erzeugen. Allein der Vorgang in uns ist ein wesentlich anderer. Das beruht auf der Art unseres Sehens. Wir tasten das Bildwerk in einer gewissen Nähe gleichsam mit dem Auge ab (Bewegungsvorstellung); und wenn auch Hildebrand recht hat, wenn er neben diesem abtastenden Sehen noch ein zweidimensionales Sehen aus einer gewissen Entfernung hinstellt (Gesichtsvorstellungen) und uns anweist, beim Betrachten uns diejenige Stelle auszusuchen, von der aus der Künstler sein Bildwerk (gleichsam silhouettenartig) entstehen liess, so bleibt doch auch bei diesem Sehen noch ein Abtasten bestehen. Denn abgesehen von den allerleisesten Bewegungen des Kopfes des Beschauers bleibt doch das Auge selbst nie ganz ruhig, sondern man wird sich stets auf einer, wenn auch kaum merklichen Bewegung des Auges ertappen, die darauf beruht, dass die lichtpercipierende Stelle der Netzhaut so klein ist, dass das Auge unwillkürlich kleine Bewegungen macht, um das Sehobjekt auf diese Stelle zu bringen. Mit jeder aber noch so kleinen Bewegung wird das Bild des Körperlichen verändert, und es überträgt sich etwas von der Lebendigkeit des Auges auf den Gegenstand der Betrachtung. Dieses rapide Spiel des Lichtes um die Erhöhungen und Vertiefungen, Wölbungen und Kehlungen der Oberfläche, das auch im stande ist, die gesamte Linie der Haltung im Moment zu verändern, verleiht einmal die volle lebendige Körperlichkeit und andererseits eine Schärfe der Charakteristik der jeweiligen Erscheinung der Form, wie sie z. B. für die menschliche Gestalt durch die Malerei nicht erreicht werden kann. Und hieraus wird, wenn wir auch selbst uns auf eine Rangliste der Künste nicht einlassen, doch verständlich, weshalb Künstlernaturen von höchster Bedeutung — deren reflektierende Aeusserungen über die Kunst übrigens neben ihren Werken von der künftigen Aesthetik reichlicher zu Rate gezogen werden dürften — der Plastik den ersten Platz angewiesen haben. Wir denken an Michel Angelos bekannte Worte und

an Goethes Behauptung*), dass „die Bildhauerkunst von allen Zeiten her das eigentliche Fundament aller bildenden Künste gewesen, mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren habe“.

Uns kommt es hier nur darauf an, das Wesen der Plastik im Gegensatz zu den anderen Künsten zu suchen. Jeder, der selbst in mehreren bildenden Künsten thätig gewesen ist, sei es auch nur als Dilettant, der weiss, dass, wenn er meisselt oder knetet, in dem Augenblicke, wo die erste Form aus dem Stoffe hervortritt und der erste Lichtschein darüber hinhuscht, ein neues eigenartiges Gefühl, eben das plastische Fühlen, über ihn kommt, das wir oben zu charakterisieren gesucht haben.

Wenn nun das Streben des plastisch fühlenden, kunstbegabten Menschen dahin gehen muss, die prägnanteste Erscheinung des mit empfindsamen Qualitäten ausgefüllten belebten Raumes zur Darstellnng zu bringen, so leuchtet ohne weiteres ein, dass die Tendenz auf die menschliche Gestalt und zwar auf die Einzelfigur gehen muss. Denn hier ist die Erscheinung der Form am bedeutsamsten und am einheitlichsten fassbar. „Der Hauptzweck aller Plastik ist, dass die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt wird.“

Bis zur Erkenntnis dieses Zieles waren aber eine Reihe von Vorstufen durchzumachen. Es erscheint uns nach dem bisherigen Wissen sehr wahrscheinlich, dass die Plastik von der Reliefdarstellung, das heisst von den an der Fläche haftenden Körpern ausgegangen ist, wie diese wieder von vertieften Zeichnungen. Beim deutschen Volke können wir ja wohl heute noch diesen Prozess verfolgen. An Bernwards Domthüren und an den Stuckaposteln von St. Michael fühlt man förmlich, wie die Gestalten sich allmählich von der Fläche loszuringen suchen. Jedenfalls aber wurde die Reliefdarstellung, auch als man zur Freifigur gelangt war, festgehalten und weiter ausgebildet. Die künstlerische Berechtigung des Reliefs liegt allein schon in unserer Fähigkeit, auch Freifiguren silhouettenartig als wesentlich zweidimensionale Gesichtsvorstellungen aus einer gewissen Ferne aufzufassen. Der Schritt, sich eine Fläche dahinter zu denken, durch die sie ein gemeinsames Band erhalten, ist nicht gross; wie denn Hildebrand mit Recht darauf hinweist,**) dass, wenn man ein Relief vom Hintergrund befreit, es schwer ist zu erkennen, ob das Bild Relief oder runde Figur ist. Das Relief bedeutet aber auch eine wesentliche Erweiterung des plastischen Könnens. Man vermag damit Vorgänge zu geben und ganze Geschichten zu erzählen oder, um in der Sprache der obigen Darstellung zu reden,

*) Goethe, Einleitung in die Propyläen.

**) A. a. O. S. 73.

eine Kontinuität von zahlreichen Erscheinungen der Form unter einheitlichen Gesichtspunkten zu geben. Es verhält sich die Reliefdarstellung zur Freifigurplastik in wesentlichen Punkten wie die Griffelkunst zur Malerei. Wie diese auf das eigentliche Ausdrucksmittel der Malerei: die Farbe, verzichtet, so verzichtet auch das Relief auf das eigentliche Ausdrucksmittel der Plastik: die volle Körperlichkeit, zu Gunsten einer scharfen Charakteristik des Begriffs, der dem Gegenstande zu Grunde liegt, wesentlich durch den Umriss.

Ferner ist man von der Einzeldarstellung zur Gruppe übergegangen, die ebenfalls künstlerisch berechtigt ist, sofern es gelingt, mehrere Gestalten zu einheitlichem Formeneindruck zu vereinigen, wobei natürlich die Einzelfigur abgeben muss zu Gunsten des Gesamteindruckes.

Bedeuten beide Arten eine Erweiterung des plastischen Könnens, so bergen sie doch auch schwerere Gefahren in sich, als sie sich bei der Schaffung der Einzelfigur bieten. Die Gruppe kann zum lebenden Bild, zum Wachsfigurenkabinett ausarten. Am schreiendsten kann man das gerade an Gruppenbildungen in der Epoche verfolgen, die wir hier behandeln wollen. Wir denken an die zahlreichen Oelbergdarstellungen und erinnern beispielsweise an die höchst unkünstlerische Schöpfung an der Frauenkirche in Bamberg und an die Passionsscene vor dem Dom zu Xanten. Das Relief kann zu einem mit Körperhaftigkeit ausgestatteten Gemälde werden und in seiner Wirkung, die auf dem Fernbilde beruht, völlig vernichtet werden dadurch, dass man „aus der Nähe geschaute Natur" in das Fernbild hineinsetzt, oder das Einzelne aus der Distanzschicht so heraustritt, dass die einheitliche Wirkung gestört wird.

Das Schwanken und Ringen des plastisch fühlenden Menschen zwischen Einzelfigur, Relief und Gruppe ist ein Vorgang von künstlerischer Bedeutung, der auch auf dem von uns zu behandelnden Gebiet beachtet werden muss, wenn man ein Stück Aesthetik liefern will.

Haben wir nun so, als das Ziel des plastischen Künstlers und als dasjenige, wodurch er sich von andern Künstlern unterscheidet, das Streben erkannt, die prägnanteste Erscheinung des mit empfindbaren Qualitäten ausgefüllten Raumes und zwar im organischen, seine Form selbst entwickelnden Körper zur Darstellung zu bringen, so wird nun noch ein Wort zu sagen sein über die Mittel und Wege, die der Plastiker einschlägt, um sein Ziel zu erreichen, Mittel, die keineswegs technischer Natur sind, sondern in denen sich ein künstlerisches Empfinden offenbart.

Diese künstlerischen Operationen teilen sich in mehrere Gruppen.

Zunächst handelt es sich darum, „dem entstehenden Bilde die volle Ausdrucksfähigkeit für die Form zu verleihen". Dazu gehört zunächst, dass

der Künstler von vornherein ein bestimmtes Erscheinungsbild vor seinem inneren Auge hat, und dass er das Körperliche so modelliert, dass gerade diese Erscheinungsform herauskommt. Der Künstler behält also, wenn er auch beim Ausarbeiten sich um das Werk herumbewegt, einen bestimmten Gesichtspunkt im Auge, auf den Haltung, Gestaltung der Gliedmassen und Modellierung zugeschnitten sind. Und der Beschauer muss sich diesen Standpunkt suchen, um die künstlerische Absicht, die das Werk schuf, voll zu verstehen. Es ist uns kein Zweifel, so kompliziert sich auch dieser Vorgang in Hildebrandscher Darstellung ausmalt, dass doch auch viele der alten Künstler, um die es sich im Nachfolgenden handeln wird, einen solchen bestimmten Standpunkt gehabt haben, von dem aus sie beim Arbeiten das werdende Werk vorzugsweise betrachteten und auf den sie unbewusst manches berechneten. Und es wird sich bei einigen verlohnen, sich diesen Standpunkt aufzusuchen.

Auf dieses ihm vorschwebende ausdrucksvollste Erscheinungsbild berechnet er beim Modellieren die Wirkung von Licht und Schatten, weiter die Behandlung der einzelnen Teile, deren keiner für sich, sondern stets im Verhältnis zum Ganzen empfunden sein muss. Dazu gehört endlich die Erwägung des Verhältnisses zur Umgebung, zu der Stelle, an der das Bild wirken soll, sei es Nische oder Postament, Konsole oder eine Stelle im Rahmen eines Altarwerkes etc. Wir erleben eben einen Kunstgenuss an der reinen Form, an dem Raumwerte der Erscheinung, ohne dass wir mit dem Objekt der Darstellung („der Daseinsform") näher vertraut zu sein brauchen.

Die Form hat jedoch noch einen Ausdruckswert als Wirkung von Ursachen, also als bestimmter Stoff und als Träger eines Motivs, einer Gedankenwelt, eines Vorganges.

Was den ersten Punkt angeht, so handelt es sich wesentlich um die Behandlung der Oberfläche. Und zwar vermag der Künstler durch die Art der Oberflächenbehandlung nicht blos das Stoffliche an sich zu charakterisieren, sondern sie bietet ihm auch ein Mittel, vorzüglich beim Nackten, dem toten Material einen Hauch des Lebens zu geben, der für die Gesamtwirkung des plastischen Bildes von höchster Bedeutung ist. Der Marmor, Alabaster etc. an sich bietet schon die Möglichkeit, sich dem Transparenten der menschlichen Haut zu nähern. Eine leichte Farbtönung kann den Eindruck noch heben. Bei der Bronze muss wesentlich mit der Patina gerechnet werden. Bei anderem Material, wie namentlich dem infolge seiner Maserung am ungünstigsten gestellten Holze, sind wir der Ueberzeugung, dass der Farbüberzug, den man zu geben liebte, zum Teil auch auf ein solches künstlerisches Bedürfnis zurückgeführt werden muss. —

Mit Recht nennt Hildebrand die Farbigkeit der Plastik unter dem Gesichtspunkt der Naturwahrheit eine Roheit. Unter dem Gesichtspunkt der Belebung der Oberfläche zum Zwecke der Hebung der Formverhältnisse kann dieselbe eine künstlerische Leistung sein. Bei den im Nachfolgenden zu behandelnden Werken, die fast ausnahmslos farbig gedacht sind, wird auch dies einen Punkt der Beobachtung bilden müssen.

Die Mittel, um das geistige Wesen, die bestimmte Stimmung oder Handlung zum Ausdruck zu bringen, sind von der Kunstforschung verhältnismässig am meisten in den Bereich der Betrachtung gezogen worden. Man hat schon historisch die ganze Skala der Ausdrucksweise festzustellen gesucht, von dem starren, ausdruckslosen Götzenbild, über die Entdeckungen des Wertes der Mimik etc. hinweg bis zu der Fähigkeit, bei äusserlich ruhiger Haltung und Muskulatur die gewaltigste Gemütsbewegung auf Grund der feinsten Beobachtungen in der Welt der Gelenke, Bänder etc. zur Anschauung zu bringen. Bei der Plastik wird auf diese Dinge besonders zu achten sein, da ihr ein höchst wichtiges Ausdrucksmittel, die Farbigkeit des Auges, abgeht. — Handelt es sich um Vorgänge, so werden alle die Mittel (besonders beim Relief also), ins Auge zu fassen sein, durch die der Künstler das eigentliche Geschehnis, das was er eigentlich sagen will, zur Anschauung bringt: also die Komposition an sich, das Rücksichtnehmen einer Linie auf die andere, die Stellung zum Raum, die Hervorhebung durch Licht und Schatten etc., Dinge, die grossenteils schon bei der ersten Gruppe aufgeführt sind.

Endlich wird auch noch das Verhältnis der Künstler zu ihrem Material erwogen werden müssen. Denn es ist von Bedeutung, ob die Eigenschaften des Materials fördernd oder hemmend auf die rein künstlerischen Vorgänge in der Seele des Künstlers wirken. Hier handelt es sich ja fast ausschliesslich um das Holz und zwar meist um Eichenholz. Es wird später noch auf die Frage zurückzukommen sein, welche Rolle die Wahl des Holzes zu plastischen Zwecken in der deutschen Kunstentwicklung gespielt hat, und weshalb man gerade dieses in vieler Beziehung so ungünstige Material nicht etwa blos in steinarmen Ländern wie Schleswig-Holstein, sondern zeitweise in der ganzen germanischen Welt entschieden bevorzugt hat.

* * *

Alles dies sind Erwägungen rein künstlerischer Natur oder, soweit sie die Technik betreffen, solche, die doch aufs engste damit verbunden sind, weil die schaffende Künstlerseele die Entscheidung zu treffen hat. Sie sind entnommen den Erfahrungen des 19. Jahrh. und dargelegt zum Teil unter spezieller Anlehnung an einen Bildhauer unserer Tage. —

Es mag ungewöhnlich, ja manchem gewagt erscheinen, mit derartigen ästhetischen Fragen an jene alten Männer der Holzplastik heranzutreten, deren Werke wir fast gewohnt sind unter der Signatur „handwerksmäfsig“ zu verarbeiten. Niemand wird im Zweifel darüber sein, dass von einer bewussten Lösung der angeregten Fragen bei den allerwenigsten Meistern der alten Zeit die Rede sein kann. Allein den Moment zu erkennen, wo derartige Fragen bei den deutschen Künstlern in deutlicheres Bewusstsein traten, wird an sich schon für die Erkenntnis der Renaissancebewegung von Wert sein. Gewiss wäre es lohnender, die aufgeworfenen Fragen an den grössten Meistern der deutschen Kunst bis zum 16. Jahrh. zu prüfen. Die sind in Schleswig-Holstein nicht thätig gewesen. Aber wir sind so durchdrungen von der Ueberzeugung, dass sich die kunsthistorische Forschung in der angegebenen Richtung zu bewegen hat, dass wir glauben, jeden künftigen Beitrag zur Geschichte der Kunst unter die oben dargelegten Gesichtspunkte stellen zu müssen. Es werden im Folgenden auch Werke geboten, an denen gar keine künstlerische Absicht vorgeherrscht hat, bei denen also auch über künstlerische Vorgänge nichts zu melden ist. Sie liefern keinen Beitrag zur Geschichte der Kunst und werden nur gebracht, weil sie als Entwicklungsstufen für die Kunst im Lande oder als gegenständliches Vergleichsmaterial von Wert sein könnten. Wir werden weiter auf Arbeiten stossen, die unbewusst zur Lösung der aufgeworfenen Fragen beitragen. Sie sind nicht der Ausfluss einer reflektierenden Erwägung, sondern eines im Anwenden geläuterten Instinktes. Die Schöpfer waren sich wohl gar keiner künstlerischen Absicht bewusst, gelangten aber bei der Ausführung infolge ihrer Künstlerbegabung unbewusst zur Lösung künstlerischer Probleme Wir werden aber endlich auch auf einige wenige Werke stossen, bei denen man sich der Erkenntnis nicht verschliessen kann, dass manche der oben dargelegten Fragen vom Künstler mit vollem Bewusstsein erwogen worden sind. Und wir sind der Ueberzeugung, dass in der gesamten älteren deutschen Kunst, also auch in der Kunstübung Schleswig-Holsteins, mehr künstlerische Funktionen in Thätigkeit gewesen sind, als gemeinhin angenommen wird.

Die Fragen nach den speziellen Beziehungen des Kunstwerkes zum Ideengehalt der Zeit und zu der Künstlerpersönlichkeit, sowie die rein archivalischen Untersuchungen sollen keineswegs vernachlässigt werden, aber sie sollen in einer Arbeit, die den Zweck hat, die Erkenntnis vom Wesen der Kunst um einen kleinen Schritt vorwärts zu bringen, nicht ungebührlich in den Vordergrund treten und die eigentliche Aufgabe kunsthistorischer Forschung nicht verdunkeln.

Aus praktischen Erwägungen empfiehlt es sich nicht, mit der Darlegung des Kunstwertes zu beginnen, sondern vielmehr mit dem Gegenständlichen, weil wir sonst zu unleidlichen Wiederholungen genötigt wären. Zudem ist der Gegenstand, die sachliche Aufgabe, die Gelegenheit, an der sich erst die künstlerische Vorstellungsweise dokumentiert. Ein Kunstwerk ist ein Zeugnis des Denkens, Fühlens und Wollens des schaffenden Künstlers, also der Ideenwelt, die ihn beherrscht hat, des ästhetischen Fühlens und des technischen Könnens. Werke der Kunst verstehen, heisst also in die Gedankenwelt eindringen, aus der das Kunstwerk hervorging, die künstlerische Auffassung nachfühlen, für die der Gegenstand der Anlass zur Bethätigung wurde, und endlich verstehen, wie die Hand des Meisters gerungen hat, um das künstlerische Empfinden zu greifbarer Anschauung zu bringen. Träger dieser Thätigkeiten ist der Mensch, der ein Produkt ist von Anlage und Erziehung, d. h. von einer allgemein menschlichen Mitgift und den Abwandlungen davon durch die zeitgenössische Welt. Für den Betrachter in der Gegenwart gilt dasselbe. Es wird also zu unterscheiden sein, wie weit jenes allgemein Menschliche, das unabhängig ist vom Zeitenwechsel, in uns reagiert, oder der Niederschlag der Zeitstimmung. Es ist klar, dass nur für die Urteile, die dem ersteren entspringen, allgemeine Anerkennung gefordert werden darf. Denn Zeitstimmung, Einfluss und Erziehung wechseln und sind derartig verschieden, dass zwei aufeinanderfolgende Generationen so weit auseinanderrücken können, dass sie sich nicht mehr verstehen. In der Anlage aber giebt es etwas Dauerndes, allgemein Menschliches, das Angehörige von Jahrhunderte auseinanderliegenden Generationen einander nahe bringt und auf die gleiche Stufe setzt. Dieses Dauernde herauszuarbeiten ist die letzte Aufgabe aller Wissenschaft, auch der Kunstwissenschaft.

Nach alle dem wird in der Darbietung des Materials folgender Gang innegehalten werden.

1. Zunächst wird darzulegen sein, was da ist: Dimensionen, Zustand und Gegenstand des Werkes und zwar unter möglichster Einschränkung des rein Beschreibenden. Als Resultat wird aus dieser genauen Untersuchung des Gegenständlichen die Antwort auf die Frage herausspringen: „Was hat der Künstler gewollt?“ —
2. Soweit sich nun irgend eine künstlerische Absicht ergiebt, werden nach den obigen Darlegungen die Mittel zu besprechen sein, die der Künstler gewählt hat, um sich auszudrücken, wobei darauf zu achten ist, wie weit hier der Künstler eigene Schritte thut und wie weit er innerhalb der Tradition bleibt. Im Zusammenhang damit wird

3. das technische Verfahren betrachtet werden.
4. Den Schluss endlich bildet die Zusammenstellung alles dessen, was über Alter und Herkunft des Werkes herausgebracht werden konnte.

I.

Darbietung des Materials.

Die frühesten Arbeiten.

Während im weiteren Verlaufe jedes Werk für sich zu betrachten ist, gelten die hier gebrachten Abbildungen nur als Proben von Gruppen. Ein Werk der Holzplastik, das über das 12. Jahrhundert zurückreichte, ist nicht gefunden worden. Von da ab stossen wir auf zahlreiche Darstellungen oder Bruchstücke von Kruzifixen, Kreuzgruppen, Apostelreihen und Einzelgestalten, besonders der Mutter Gottes.

Kruzifixe, Kreuzgruppen und Einzelfiguren aus dem 13. Jahrhundert.

Tafel I—III.

An hölzernen Kruzifixen und Kreuzgruppen aus der Zeit vom Ende des 12. bis in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sind uns zum Teil allerdings nur in Bruchstücken ca. 50 bekannt geworden. Wir geben zunächst einige Beispiele von Darstellungen des Gekreuzigten, an denen die Füsse noch nicht übereinander genagelt sind.

Das Kruzifix aus der kleinen spätromanischen Marienkirche zu Hürup (Nordangeln, südl. von Flensburg, Taf. II, 5) ist heute an schwer zugänglicher Stelle über einem modernen Altaraufsatz angebracht, restauriert und mit Oelfarbe überstrichen, so dass eine gründliche Untersuchung nicht mehr möglich ist.

Das † förmige Kreuz zeigt in der Mitte eine teller- oder kranzartige Erweiterung*). Der Stamm ist mit kreisrunden, ausgehöhlten Ansätzen versehen. Die Enden laufen in kreisrunde ebenfalls konkave Verstärkungen aus.

*) Eine solche zeigt auch ein kleines Kruzifix in Nordlügum. Man wird an den Mittelreifen in den irischen Kruzifixen erinnert.

Christus (hoch 0,90) hat einen kräftig gebauten Körper, der keinerlei Spuren von Anstrengung oder Leiden zeigt. Die Arme sind fast wagerecht, mit einer leichten Neigung nach oben, ausgestreckt. Die getrennten Füsse waren mit je einem Nagel befestigt. Ob ein Suppedaneum darunter war, muss fraglich bleiben. Der Lendenschurz ist ein an beiden Enden über den Hüften durch Einstecken und Umschlagen festgehaltenes, fast bis zu den Knieen reichendes Tuch.

Das Haupt des Herrn, geradeaus- und aufgerichtet, zeigt den Ausdruck königlicher Ruhe. Die Augen scheinen auch unter dem modernen Anstrich geschlossen gewesen zu sein. Eine schappelartige Kopfbedeckung sitzt auf den glatten langen Haaren.

Was der Verfertiger dieses Kreuzes zur Anschauung bringen wollte, das ist der starke, königliche Held, der tot aber nicht überwunden ist, nach dem liturgischen: „Regnabit a ligno deus."

Die Mittel, die natürlich unbewusst und nach einem längst festgestellten Typus angewandt wurden, um diesen Eindruck zu erreichen, sind: Das Vorherrschenlassen der vertikalen und horizontalen Linien, besonders der ersteren, in dem völlig in die Achse des Körpers gerückten, aufgerichteten Kopf und den parallelen Beinen, sowie die Behandlung der Gesichtsmuskeln (des Auges, des Mundes, der Nase und ihrer Umgebung) derart, dass der Ausdruck der Ruhe erzielt wird. Es ist also eine ideale Auffassung des Herrn, die im Widerspruch steht mit den realen Vorgängen des Leidens am Marterholz*).

Der Untersuchung nicht viel zugänglicher, weil ebenfalls restauriert und dick mit Oelfarbe überstrichen, ist der Kruzifixus an der Nordwand der Kirche zu Fjelstrup nördlich von Hadersleben (Taf. III, 9).

Das oben und unten jetzt abgeschnittene Kreuz (br. 2,86) besteht aus einer Unterlage, die in herzförmige durchbrochene Schnitzereien ausläuft, die je einen aus Wolken dringenden Engel zeigen, die das eigentliche schrägabgeschnittene Kreuz halten. Dieses besteht aus einem halben Rundstab, über den sich ein an schmiedeeiserne Arbeit erinnerndes, zierlich gearbeitetes Ornament mit Dreiblättern und krabbenartigen Ausläufern hinzieht.

Der überlebensgrosse Körper des Herrn zeigt nicht mehr jene feierliche Steifheit wie der zu Hürup. Die Beine laufen noch parallel nebeneinander herunter, aber die Füsse sind mit einem Nagel befestigt. Der Lendenschurz ist länger als in Hürup und wird durch eine um den Leib laufende Wulstung festgehalten. Das Haupt ist geradeaus gerichtet, aber

*) Haupt BKD I, S. 311 setzt das Kreuz „ins 12. oder 13. Jahrh."

mit einer leisen Neigung nach der rechten Schulter. Die Augen sind offen, auch die Lippen nicht fest geschlossen. Auf dem Haupt mit leicht gewelltem, in je 2 Locken auslaufendem Haar sitzt die Königskrone.

Der Künstler geht noch von demselben Typus aus, wie der in Hürup, aber er hat mehr gekonnt und auch schon mehr sagen wollen. Noch ist es der König, der stolz vom Kreuze herrscht. Aber in diesem lebenden, siegreich überwindenden Völkerkönig wird doch schon etwas an das Mitgefühl des Beschauers mit dem Leiden appelliert. Dies wird erreicht durch die etwas unruhigeren Linien und die Spuren des Schmerzes, die sich um den Mund und besonders an dem hageren Leib mit eingezogenem Bauche zeigen.

Wir halten diesen Kruzifixus für jünger als den von Hürup.*)

Der Kruzifixus in dem benachbartem Bjerning (Taf. I, 1 und 4) hat einer Kreuzgruppe angehört, die nur noch in Trümmern erhalten ist. Aehnliche, vielleicht wertvollere Reste, die sich in einer Dachkammer der Kirche zu Hoyer befinden, machen es wahrscheinlich, dass wir es hier mit einem Aufbau zu thun haben, der entfernt an den in das Ende des 12. Jahrh. gesetzten, im Chorbogen des Halberstädter Doms erinnert. — Auf einem Unterbalken setzte in der Mitte das Kreuz auf, zu dessen Seiten je zwei Figuren gestanden haben mögen. An den Enden waren vielleicht Säulen angebracht. Das erhaltene Brett (3,17 br., 0,40 h., 0,4 dick) hat in der Mitte an der Rückseite eine Vertiefung, die (40 cm) genau die Breite des erhaltenen Querarmes zeigt, in der also das Kreuz angenagelt war. Rechts und links befinden sich in einer Entfernung von 36 und 93 cm je zwei Klammern, in deren (8 cm breite) Oeffnung genau das Fussstück der Maria hineinpasst. Die Säulen müssten, wenn sie überhaupt zum unmittelbaren Aufbau gehören, angenagelt gewesen sein.

Das Ganze ist von roher Arbeit und nur archäologisch von Interesse.

Der Gekreuzigte (1,80 h.), hat getrennt genagelte Füsse und ein fast über die Knie reichendes konventionell gearbeitetes Herrgottsröcklein, zeigt aber einen ganz anderen Typus wie die bisher betrachteten. Es ist nicht mehr der siegreich überwindende König, wenn er auch vielleicht noch die Königskrone gehabt hat, sondern der Mensch, der nach überstandenem Leiden (Seitenwunde) das Haupt neigt. — Von der ganz roh geschnittenen Maria (1,24 h.) ist kaum etwas zu sagen. Beide Figuren sind hinten hohl. Der erhaltene Querbalken des Kreuzes hat quadratische Enden und in der Fläche Schuppenornament. Die Säule in den Formen der Uebergangszeit ist 1,20 hoch.

*) Haupt BKD I, S. 347: „ausgezeichnetes spätromanisches Werk mit grossartig mildem königlichem Ernst".

Die Schnitzerei des Fussbrettes zeigt in urwüchsiger Auffassung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, die des Vergleichs halber von Interesse sein kann. Links sieht man das Brustbild des thronenden Christus, von dessem Munde das Schwert ausgeht (Apokalypse). Rechts und links davon stehen zwei Gestalten mit den Werkzeugen der Passion. Weiter rechts schreiten zwei Engel, von denen der eine ein, wie es scheint, brennendes Herz hält, während der andere eine Wage fasst und auf deren Zünglein weist. Die Schale des Guten ist herniedergesunken, die des Bösen aber in die Höhe geschnellt, und ein Teufel scheint dabei noch zu helfen. Aus ihr entnehmen Teufel, mit Menschenfratzen am Unterleib, brödchenartige Gebilde, wohl die Seelen oder Herzen der Bösen. Ein dritter Teufel schleppt dann einen am Bein gefassten Bösewicht nach dem offenen Höllenrachen, der schon andere zu verschlingen im Begriff ist. Rechts davon wird ein bärtiger Mann, der die Hände flehend ausstreckt, an den Haaren vom Fegfeuer fortgezogen, wenn schon der Retter nicht wie ein Engel aussieht und sich des Feuerhakens bedient.

Nach der oben gegebenen Charakteristik des Kruzifixus ist diese Arbeit jünger als die vorigen. Einzelnheiten und Beigaben, die auf eine frühere Zeit deuten, beweisen nur, dass der Verfertiger der Gruppe zurückgeblieben war.

Die beiden Kruzifixe aus der Kirche zu Witzwort auf der Halbinsel Eiderstedt sind schon deshalb wertvoll, weil sie einer ganz eingehenden Untersuchung unterzogen werden konnten. Der Landeskonservator der Provinz Rich. Haupt hat dieselben losgelöst und auseinandergenommen, und auf Grund dieser Untersuchung eine Wiederherstellung unternommen, jedoch nicht ohne vorher den ursprünglichen Befund bis aufs Kleinste deponiert zu haben. Dieser handschriftlich zur Verfügung gestellte Bericht Haupts bildet betreffs des Zustandes der Kruzifixe mit den eigenen, vor der Restauration angestellten Untersuchungen die Grundlage des Folgenden.

Das kleinere Kruzifix (Körper h. 97, br. 93, vgl. Taf. I, 2, 3 und III, 10), war bis zum Jahre 1898 mit weisser Tünche überstrichen, und auf diesen Zustand vor der Restauration (Taf. III, 10) bezieht sich unsere Untersuchung. Die Unterlage des Kreuzes mit roten Farbresten ist vielleicht nicht die ursprüngliche und dürfte, wie aus den aufgelegten Achtpässen mit Evangelistensymbolen hervorgeht, einer Restauration des 15. Jahrh. angehören (Haupt). Das schrägabgeschnittene Astkreuz mit grünen Farbresten halten wir dagegen für ächt.

Der Körper des Herrn ist, wenn auch die Rippen sichtbar sind, durchaus kräftig gebildet. Der rechte Fuss ist mit kräftiger Biegung des Beines auf den linken gestützt und mit diesem von einem Nagel durch-

bohrt. Das durch eine Wulst um den Leib gehaltene, bis über die Knie reichende Lendentuch ist an der rechten Seite des Herrn in einem Knoten aufgeschürzt und lässt den vorderen Oberschenkel hervortreten. Nur die Oberarme sind wagerecht, die Unterarme gehen mit starker Biegung nach oben. Der Kopf, leicht nach der rechten Schulter, aber nicht nach vorn geneigt, zeigt den Ausdruck tiefen Ernstes und ruhigen, hoheitsvollen Ertragens. Der Mund ist geschlossen und ein wenig nach unten gezogen, die Nasenflügel sind aufgebläht, die Augen weit geöffnet. Die Ohren sind deutlich, aber ohne feinere Beobachtung gebildet. Das Haar fällt in zwei unmodellierten Strähnen herab. Darauf sass ein einfacher Reif, an dem jedoch Haupt Ansätze entdeckte, die ihn veranlassten, die krönenden Lilien aufzuzetzen, welche die restaurierte Figur (Taf. I, 2, 3) zeigt.

Der Künstler steht zwischen jenen beiden Auffassungen, die wir in Hürup und Bjerning kennen lernten. Es kam ihm in erster Linie darauf an, das Hoheitsvolle des königlichen Erlösers am „Ehrenbaum", nicht am Schandpfahl, auszudrücken. Aber zugleich ist er sich auch des Leidens des Herrn bewusst und der tiefen Teilnahme, welche dieses heldenhafte Ertragen im Menschen erweckt. Es ist also der leidende König, den der Künstler schildern wollte, zu dem man weniger die Schmerzen mit empfindend, als das Vorbild bewundernd emporschaut.

Erreicht wird diese Kombination von Gefühlen durch Haltung, Muskulatur- und Gesichtsbildung. Die Seitenwunde, die Neigung des Kopfes, die herabgezogenen Mundwinkel und das Aufblähen der Nasenflügel, als ob Christus zum letzten schweren Seufzer ausholen wollte, reden deutlich die Sprache des Leidens. Aber es gewinnt nicht die Oberhand über den königlichen Helden. Dieser Eindruck wird erzeugt durch die kräftige Bildung des Körpers und des energischen Mundes, besonders aber durch das gesamte Liniengefüge der plastischen Figur. Die sonst dominierende Vertikale wird abgeschwächt durch die Horizontale. Wagerecht ausgespannte Arme erwecken die Vorstellung, dass der Körper selbst durch die Arme mit gehalten wird, was natürlich erst recht der Fall ist bei straff nach oben gezogenen Armen. Die hier vorliegende Haltung mit wagerechten Oberarmen schliesst jede Körperanspannung aus. Der Heiland steht gewissermaſsen frei am Kreuz, als ob er, wie in der ältesten Zeit, ein Suppedaneum unter sich hätte. Es ist also eine durchaus ideale Auffassung, die dem Künstler zu Grunde lag.

Bemerkt sei noch, dass an Wangen und Hals die Raspel thätig gewesen zu sein scheint, um weichere Uebergänge zu erzielen. Die Arme sind wie meist für sich geschnitzt und angesetzt. In der alten Bemalung war nach Haupts Befund die Krone und das Lendentuch golden, das

Uebrige naturalistisch, die Haare dunkel, die Lippen rot. Die jetzige Wiederherstellung giebt den oben geschilderten Eindruck nicht mehr wieder, wie die Abbildungen auf Tafel I und III erweisen. Wir halten solche Restaurationen bei dem Stande der gegenwärtigen Forschung noch für verfrüht und gewagt. Die Aufdeckung der alten Farben muss in dem Restaurator sofort den Zweifel wachrufen, wie weit die eine Farbe sich mehr verändert hat als die andere. Er kann den Ton der wieder aufgedeckten Farbspuren genau treffen und doch nicht das Ensemble der ursprünglichen Bemalung erreichen. Wir halten das vorliegende Kruzifix für das künstlerisch wertvollste unter der älteren Gruppe in Schleswig-Holstein und für älter als das grosse Witzworter Kruzifix.

Es steht in seiner ursprünglichen Form nicht zurück an Tiefe der Auffassung hinter den Besten, die sonst aus der Uebergangszeit bekannt sind:

Das Kreuz dieses grösseren Kruzifixes (h. 3,5; br. 2,3; Taf. II, 8) hat (hier nicht abgebildete) quadratische Enden und eine quadratische Verstärkung in der Mitte. Diese quadratischen Enden waren für sich geschnitzt, mit Holzdübeln befestigt und zeigten die Evangelistenzeichen. Haupt berichtet über das Resultat seiner Untersuchung: „Der Grund um die Reliefs war blau. Die Fasen um den blauen Grund und die Ausgründungen auf dem Kreuze waren rot, der Stamm und die Aeste grün. Unter der Farbe befand sich ein ganz dünner Kreidegrund und nur an einer Stelle Leinen. Die vergoldeten Nägel mit zolllangen Köpfen waren das einzige Eisen in dem Ganzen.“

Der schlanke magere Körper des Herrn (h. 1,80) mit übereinander genagelten Füssen, langem rechts geknüpftem Herrgottsrock, zeigt mit seiner Seitenwunde und dem stark vortretenden Knochengerüst und eingezogenen Bauchmuskeln den Ausdruck des Leidens. Den gleichen Ausdruck hat der auf die rechte Schulter geneigte und zurückgebogene Kopf, verklärt durch eine gewisse Milde in den Zügen. Die starken Oberlider sinken schon etwas über die noch geöffneten Augen. Die Ohren fehlen. Auf dem nur flüchtig angedeutenten Haar sass ein Kranz ohne Dornen, „der mehr an eine Krone oder an einen Nymbus erinnerte“. Haupt fand aber darin 50—60 Löcher mit Ansätzen von Dornen, die er wieder hergestellt hat.

In dieser Auffassung liegt nichts mehr von dem königlichen Helden. Es ist der leidende, zum Mitleid herausfordernde Heiland, der hilflos der Marter preisgegeben ist und trotz dieser doch seine hohe Milde bewahrt.

Erreicht wird dieser Eindruck durch die Unruhe in der herrschenden Vertikale. Die Hüfte ist nach links, die entgegengesetzte Schulter nach rechts und der Kopf wieder nach links ausgebogen. Dazu kommt die

Behandlung der Muskulatur, besonders am Kopf. Die „Nasolabialfalte"*) ist vertieft und stark abwärts gezogen und die Augenlider fallen etwas herab.

Auch hier ist alle Schnitzarbeit, Arme, Krone, Kreuz und Kreuzenden für sich fertiggestellt, dann zusammengesetzt und erst im ganzen bemalt, Haare und Tuch waren golden, letzteres auf grünem Poliment; die Krone grün mit goldenen Bändern, das Fleisch „fast weiss" und das Blut scharlachrot. Die Bemalung ist von Haupt „in alten Farben, aber in Oel wiederhergestellt". Ganz neu sind einige Zehen, rechte Hand und Unterarm und Stücke des Kreuzes.

Das Kruzifix gehörte wohl einer Gruppe an, wie das von Bjerning, dessen Typus es sich auch nähert, wenn schon wir es für etwas älter als dieses halten.

* *
*

Ueber Alter und Herkunft dieser Kruzifixe, nähere Bestimmungen als die oben gegebenen zu versuchen, hat bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung kaum einen Wert. Denn mit Recht sagt F. X. Kraus**), bei Aufzählung der Kreuzigungslitteratur, dass eine erschöpfende Monographie über den Gegenstand noch aussteht. Das Material ist riesenhaft, gar zu weit verstreut und vor Allem im Einzelnen noch keineswegs gründlich***) untersucht. Was vorliegt, sind Beiträge zur Lösung der Frage. Stockbauers „Kunstgeschichte des Kreuzes" hält bei weitem nicht, was der Titel besagt.

F. X. Kraus hat für das Jahrtausend vom 6. bis zum 16. Jahrh. eine höchst dankenswerte Zusammenstellung der Entwickelung der Kreuzbilder gegeben. Er unterscheidet in dieser Zeit zehn verschiedene Typen, die zum Teil nebeneinander herlaufen:

1. Der altrömisch-christliche Typus, vertreten durch die Thüren von S. Sabina und das Londoner Elfenbein, zeigt Christus fast nackt mit einfachem Nymbus ohne Nägelmale, die Füsse getrennt ohne Suppedaneum.

2. Der spätrömisch-abendländische Typus (vom 6.—9. Jahrh., hauptsächlich in Italien vertreten) zeigt den Herrn durchschnittlich lebend, teils mit dem Lendentuch, teils mit langer Tunika. Das Haupt ist ohne Krone, bald aufgerichtet, bald sinkend. Die Füsse stehen nebeneinander, nicht immer von Nägeln durchbohrt.

---

*) Vgl. „Die Gestalt des Menschen für Künstler und Anthropologen", dargestellt von Gustav Fritsch, Stuttgart, 1899, S. 86.

**) A. a. O. II, 1, S. 311, A. 11.

***) Wir meinen in dem Sinne, wie Haupt das gethan hat.

3. Als Nebentypus davon sieht K. das Kreuz mit dem Bilde des Lammes statt des Kruzifixus an.

4. Der gleichzeitige byzantinische Typus zeigt den Herrn tot auf dem Fussbrett stehend. In dieser Zeit entwickelt sich also ein schroffer Gegensatz zwischen der Christusdarstellung in der byzantinischen und in der abendländischen Welt, wie denn die Darstellung des Gekreuzigten eine nicht unwichtige Rolle gespielt hat in dem Streite zwischen der griechischen und lateinischen Kirche.*) Dort wird der tote, fest auf dem Fussbrett stehende Christus real aufgefasst; und mit Recht betont wohl Kraus, dass hier der Ausgangspunkt zu suchen ist für die spätere Schilderung der Kreuzigung mit allen Greueln des Leidens und des Todes. Das Abendland zeigt in seiner Darstellung des lebenden Christus mit seinen Zuthaten eine ideale Auffassung. Wenn Kraus sagt, „dass die abendländische Kunst aus der Antike her einen starken Rest von Abneigung gegen die künstlerische Darstellung des äussersten Leidens bewahrte und aus dem jugendfrischen Geiste der nordischen Völker neue Kraft und Lust an der Schilderung des lebenden Herrn sog“, so glauben wir freilich, dass der zweite Teil dieses Satzes richtiger ist als der erste. Denn wir sind der Meinung, dass für die abendländische Auffassung des Kruzifixus das germanische und speziell das nordgermanische Empfinden weit einflussreicher gewesen ist als antike Reminiscenzen. Sicher zutreffend ist aber die bisher nicht gemachte und doch so naheliegende Beobachtung Kraus's, dass dieser Gegensatz in der Auffassung zusammenhängt mit der verschiedenen kirchlichen Feier in der griechischen und in der abendländischen Kirche. Dort war der Karfreitag das Hauptfest, hier die Auferstehung am Ostertage. Es wird sich nur fragen, wie weit auch hierfür das germanische Element, das sicher von Anfang an in der Ausgestaltung der abendländischen Kirche eine starke Berücksichtung erfahren hat, von Einfluss gewesen ist.

Aus den oben angedeuteten Gründen möchten wir auch den 5. Typus: den Kruzifixus der Iren und Angelsachsen nicht blos für eine „Abart des lateinischen Stiles“ ansehen, sondern wir vermuten, dass diese nordgermanische Auffassung von erheblichem Einflusse auf die Gestaltung des abendländischen Kruzifixus gewesen ist. Hier wird, wie in der gleichzeitigen Dichtung, Christus als der Heldenjüngling gegeben. „Der Heldenjüngling, der Herr, der Allmächtige, die Richtstatt bestieg er, starkmutig und ernst, vor der Menge Augen, Er, der Menschheit Retter“ heisst es in dem, aus dem 8. Jahrh. stammenden Traumgesicht vom heiligen

*) Vergl. die Belegstellen bei Kraus a. a. O., S. 316.

Kreuze*). Und der Zusammenhang zwischen der Dichtung und der bildenden Kunst ist an dem aus der gleichen Zeit stammenden Ruthwellkreuz klar erwiesen.

„Diesen, vom germanischen Norden geschaffenen Typus bewahrt im wesentlichen, wenn auch mit Modifikationen, die karolingisch-ottonische und auch noch die romanische Kunst". Darin liegt unseres Erachtens schon ausgesprochen, dass jener angelsächsisch-irische Typus nicht „nur eine Abart des lateinischen" bedeuten kann. Die karolingisch-ottonische Zeit (ca. 800 bis 1000) stellt den Herrn schmerzlos und lebend dar. Das meist bartlose, jugendliche Haupt ist leicht nach rechts geneigt. Der Herr trägt das Lendentuch, aber auch die lange Tunika (Egbert Hdschr.), Hände und Füsse sind meist mit vier Nägeln befestigt. Diese Epoche giebt den Gekreuzigten zuerst in voller, freier Rundgestalt. Seit dem 11. Jahrh. erscheint er (nach Kraus) auch auf den Altären.

Die romanische Epoche (7. Typus, nach Kraus von ca. 1000 bis 1215) fügt dem angelsächsischen Heldenjüngling seit dem 12. Jahrh. die Königskrone hinzu nach dem liturgischen „regnabit a ligno deus". Der Herr trägt den vom Gürtel bis zu den Knieen reichenden Lendenrock; zuweilen aber ist er noch mit langem Rocke völlig bekleidet (vgl. z. B. das aus dem 11. Jahrh. stammende grosse Holzkruzifix von Meister Imerward im Dome zu Braunschweig). Hände und Füsse sind durchweg mit vier Nägeln befestigt; die Füsse sind getrennt und stehen meist auf dem Suppedaneum. Diesen durchaus idealen Typus des sieghaften Heldenkönigs am „Ehrenbaum" hat aber schon die romanische Epoche nicht mehr allgemein festzuhalten vermocht. Schon seit dem 12. Jahrh. „geht die Empfindung für die Schönheit des menschlichen Körpers ganz verloren. In der Bildung des Körpers, der Brust, des Hauptes beginnt jetzt ein roher, oft erschreckender Naturalismus, neben steif konventioneller Behandlung des bis zu den Knieen oder über die Knie herabgleitenden Schurzes. Die Königskrone wird vielfach beibehalten, aber das Leben entflieht diesem Körper. Zahlreiche Kruzifixe dieser Zeit stellen den entschlafenen Erlöser dar". — Höchst beachtenswert ist, dass sich in dieser Zeit eine Wandlung in der Stellung der Kreuzigungsdarstellung zum Volksbewusstsein anbahnt, und dies ist wohl nicht nur Begleiterscheinung, sondern es hängt mit der eigentlichen Ursache des Auffassungswechsels zusammen. Das Kreuzigungsbild löst sich nämlich vom offiziellen biblischen Zusammenhang los und wird zum selbständigen Andachtsbild. Damit tritt das

*) Frederik Hammerich: Aelteste christliche Epik der Angelsachsen, Deutschen und Nordländer, aus dem Dänischen von Al. Michelsen, Gütersloh 1874, S. 26; ferner ten Brink: Gesch. d. engl. Litteratur, p. 67: Kynewulf.

subjektive Element in die Darstellung ein. Gleichzeitig hatte sich eine bedeutende Erweiterung in der Verwendung des Kruzifixes im Volksleben eingestellt. Es erscheint neben dem offiziellen Dienste nicht bloss stärker als früher in der Privatandacht, sondern auch als Symbol des Christentums überhaupt im öffentlichen und profanen Leben, als Sinnbild der Kauffreiheit auf den Märkten, als Hagelkreuz und Grenzzeichen auf freiem Felde, als Sieges- und Todeszeichen auf den Schlachtfeldern und als Mordkreuz an der Stätte des Unheils. „Es lag auf der Hand," sagt Kraus, „dass ein so allgemeiner Gebrauch das Kruzifix mehr und mehr den Einflüssen nationaler oder subjektiver Empfindung und Stilrichtung unterwerfen musste."

Mit diesen eben geschilderten Wandlungen ist das Verständnis für den 8., den gotischen Typus, gewonnen, den Kraus nach einer Uebergangszeit vom letzten Viertel des 13. „bis tief ins 16." Jahrh. hineinrechnet. Das Charakteristische dieses Uebergangstypus, der uns ja an dieser Stelle besonders interessiert, ist, dass, wenn auch manche Einzelheiten der oben geschilderten romanischen Auffassung noch bleiben, doch die ideale Auffassung des siegreich überwindenden Königs und Helden, wie sie sich unter starkem Einfluss des Germanentums in der abendländischen Welt entwickelt hatte, verschwindet, und dafür der leidende Christus erscheint, der der Marter unterliegt und zur Teilnahme an ihr herausfordert. Das charakteristische Kennzeichen dafür ist neben anderen äusseren Zuthaten und der Körper- und Gesichtsbehandlung das Auftreten der Dornenkrone statt der Königskrone. Mit der reifenden Gotik entwickelt sich dann hieraus jener Typus, von dem Kraus treffend sagt: „Der ausgebogene, stark geschwungene Körper, der oft so heftige Ausdruck des leidvollen Antlitzes, die Verrenkung der Glieder, die leidenschaftliche Bewegung der das Kreuz umstehenden Zuschauer, das Hinsinken der Madonna und bald das Flehen der den Fuss des Kreuzes umklammernden Magdalena — alles das sind Züge jener tiefgreifenden seelischen Erregung, welche als ein Erzeugnis der allgemeinen Verfassung der Geister dem 14. und 15. Jahrh. eigen ist und in der gesamten Skulptur und Malerei der*) Periode wiederkehrt."

Dieser „reingotische" Typus, sowie die verschiedenen von Kraus dargelegten „Renaissanceauffassungen" interessieren uns an dieser Stelle nicht. Bezeichnend für die gesamte Kunstauffassung von F. X. Kraus, sowie der älteren Richtung überhaupt, ist es, dass Kraus, während er beim romanischen und gotischen Typus auf die ganze abendländische Entwickelung zurückgreift, sobald er zur „Renaissance" kommt, Italien

*) Wir lassen hier die Charakteristik „gotisch", vgl. Kraus a. a. O. S. 324 fort.

nicht nur voranstellt, sondern fast ausschliesslich berücksichtigt. Italien wird in fünf Seiten behandelt, Deutschland nur in einer halben. Und während Kraus dort die Darstellungen des 13. Jahrh., Giottos nicht nur, sondern sogar Duccios als Ausflüsse des neuen Geistes behandelt, denkt er in dem knappen Abschnitte, der der deutschen Renaissance gewidmet ist, nur an Dürer und die Meister des 16. und 17. Jahrh. Es ist das eine Auffassung, die um so auffallender ist, als Kraus S. 325 selber den Naturalismus der „gotischen" Epoche hervorhebt, „in dem unsere nordischen Künstler den Italienern fast vorausgingen".

Soweit wir nun diesen Darlegungen von F. X. Kraus beizustimmen vermochten, geht aus ihnen nur zweierlei mit völliger Klarheit hervor:

1. Die Vorstellung einer absoluten Einförmigkeit und Stabilität der Kreuzigungsauffassung ist, wie schon Kraus und Dobbert mehrfach bemerken, aufzugeben, und zwar in allen diesen Perioden.

2. Das wesentliche Kriterium, um das Alter eines Werkes zu bestimmen, kann zur Zeit nicht in dem Auftreten gewisser Einzelheiten gesucht werden, sondern vielmehr in dem Wandel der Gesamtauffassung. Diese dürfte heute soweit als feststehend angenommen werden, dass die byzantinische Welt den toten oder sterbenden, mit geschlossenen Augen zusammensinkenden Christus darstellt, während die Abendländer in dem lebenden, aufrecht am Stamme stehenden Herrn ein Idealbild zu schaffen suchen. Dieser Typus bekommt unter nordischen Einflüssen die Nüance des am Ehrenbaum aufgerichteten Heldenjünglings; und diese Auffassung geht in die ottonisch-karolingische und in die romanische Periode über. In der Uebergangszeit vom 12. bis ins 13. Jahrh. bildet sich der leidende Christus aus, der die Dornenkrone statt der Königskrone trägt.

Fast alle Zuthaten schwanken. Einzelheiten, die in der spätesten Zeit üblich sind, lassen sich schon ganz früh nachweisen. Es sind eigentlich nur zwei Kriterien, deren erstes Auftreten in der genannten Uebergangszeit feststeht, das sind die drei Nägel und die Dornenkrone. Wann aber diese innerhalb dieser Zeit zuerst auftauchen, resp. allgemein üblich werden, das lässt sich nach der zur Zeit vorliegenden Bearbeitung des Materials noch nicht näher feststellen.

Für die drei Nägel, die offenbar in der Charakteristik des leidenden Herrn eine Steigerung der Hilflosigkeit in der Lage am Kreuze bedeuten, glaubte Springer*) das erste Vorkommen in der Dichtung um 1200 zu finden; und zwar in dem Lobliede Walthers von der Vogelweide (ca. 1160/70 bis ca. 1230), wo es heisst: „Man sluoc im drîe negel dur

*) Mitteilg. der k. k. Centralkommission 1860, S. 56.

hende und ouch dur füeze".*) Dieses Lied ist jedoch nach H. Paul erst eine spätere Erweiterung und Variation. Kraus hat in der Dichtung schon einen um ein halbes Jahrhundert früheren Beleg beigebracht**) und wir zweifeln nicht daran, dass eine Auffassung, die schon in der Dichtung üblich war, sehr schnell in der bildenden Kunst Fuss gefasst hat und tragen daher Bedenken, Kraus's Ueberzeugung beizutreten, dass erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. oder vielmehr in dem letzten Viertel desselben die mit einem einzigen Nagel durchbohrten, übereinander gelegten Füsse allgemein geläufig wurden und in der Bildnerei den romanischen Typus mit den zwei Nägeln verdrängten. — Für unser Schleswig-Holstein wird man nach Lage der Dinge jedenfalls im allgemeinen annehmen dürfen, dass Neuerungen in jener Zeit erst auftreten, nachdem sie anderwärts üblich geworden waren.

Als ältestes Beispiel der Dornenkrone gilt***) zur Zeit das Relief auf dem von Meister Eckard aus Worms im Jahre 1279 gegossenen Taufkessel im Würzburger Dome. Wir halten das für durchaus unwahrscheinlich. Denn einmal zeigt sich hier eine Bildung, die nimmermehr als Ausgangspunkt für das in der Holzplastik schon im 15. Jahrh. auftauchende Geflecht von Reisern mit stacheligen Dornen gelten kann. Am Würzburger Taufbecken sind nämlich auf einen glatten Reifen schräg und zwar parallel nebeneinander zackige Blätter, die denen der Distel gleichen, aufgelegt. Im übrigen zeigt der Würzburger Kruzifixus an schräg nach oben gerichteten Kreuzarmen, bei offenen Augen und langem Lendenrock durchaus schon den leidenden Herrn mit verrenktem Körper, Seitennarbe und mit einem Nagel durchbohrten Füssen auf dem Suppedaneum über einem Totenschädel. Dann aber möchten wir darauf hinweisen, dass die Dornen ebenfalls in der Dichtung schon viel früher vorkommen, z. B. bei Walther von der Vogelweide und zwar an jener Stelle, wo offenbar nur der Kreuzestod gemeint sein kann: „wol dir, sper, kriuz unde dorn!"†)

Für Feststellung dieser Einzelnheiten genügt eben ein genaues Betrachten nicht, sondern man muss in der Lage sein, den Kruzifixus abzunehmen, von der Farbe und späteren Zuthaten zu befreien, kurz, genau untersuchen zu können. Das aber ist noch bei den wenigsten geschehen. Das grosse Witzworter Kruzifix schien eine schappelartige Kopfbedeckung

*) Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, herausgegeben von H. Paul. S. 165, L. 107, v. 34.

**) A. a. O., S. 337, A. 3, wo auch die Kruzifixe in der bildenden Kunst aufgeführt sind, die nach der gegenwärtigen Auffassung am frühesten die drei Nägel zeigen.

***) A. a. O. S. 335.

†) Ed. H. Paul: S. 139, L. 83 V. 20.

zu haben, bis Haupt die Löcher mit den Dornansätzen fand. Dem kleinen Witzworter Kruzifix hätten wir nach eingehender Betrachtung einen schlichten Reifen zugeschrieben*), bis Haupt unter dem Anstrich die Ansätze zur Lilienkrönung fand.

Daher haben wir bei der Feststellung des Alters der hier gebrachten Kruzifixe nicht diese Zuthaten, sondern den Gesamtcharakter der Darstellung in Betracht gezogen. Darnach wurde die Reihenfolge festgesetzt: Hürup, Fjelstup, kleines Kruzifix Witzwort, grosses Kruzifix Witzwort, Bjerning, trotzdem Einzelheiten auf eine andere Datierung weisen könnten. Das früheste mag um 1200, das späteste in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. entstanden sein.

Die Kunstgeschichte des Kreuzes ist, wie gesagt, noch nicht geschrieben. Es würde das bei der Massenhaftigkeit des Materials, trotz der Vorarbeiten, fast eine Lebensaufgabe sein. So mühsam und abstossend sie auf den ersten Blick erscheint, so lohnend könnte sie sein. Denn man würde bei der Bedeutung, welche die Kreuzigungsdarstellung in der germanischen Welt gehabt hat, zweifellos wichtige Probleme der Kunstgeschichte lösen und vielleicht an diesem Gegenstande die Wandlung des ästhetischen Empfindens am deutlichsten darlegen können. Für denjenigen, der sich einmal dieser Aufgabe unterzieht, scheint es angebracht, auf das weitere, hier nicht abgebildete Material aus Schleswig-Holstein hinzuweisen.

Das früheste erhaltene Beispiel besitzen wir wohl an der puppenhaften Darstellung aus vergoldeter Bronze zu Windbergen in Dithmarschen (vgl. Haupt B-KDI 149)**); ein verlorenes kupfernes befand sich in Burg a/F. — Mit langem Rock bekleidete Kruzifixe sind nachweisbar zu Klippleff und Nustrup. Ersteres ist verloren. Von letzterem, das aus Holz gefertigt ist, meint Haupt (I, 411), dass es entweder eine archaistische Leistung spätgotischer Zeit (vgl. auch Kraus II, 1. 333), oder vom Auslande hergebracht sei. Mit letzterem giebt er zu, dass es sich auch um eine nicht archaistische Leistung handeln könne. Wir halten dies trotz der gotischen Konsole für richtig, glauben aber nicht an Import (vgl. auch Kornerup. Aarböger for Nordisk Oldkyndighed 1871, 249ff., der ein bekleidetes Kruzifix zu Vromes in Schonen nachweist).

Ein Holzkruzifix mit vier Nägeln befindet sich ausser den hier gebrachten noch in Ketting (Kr. Tondern, H. II, 405). Jerpstedt und Humtrup (das Haupt II, 665 jedoch für archaisierend hält), haben die Beine nebeneinander. Offene Augen haben noch die Kruzifixe zu Odenbüll auf Nordstrand (H. I, 477), Haddeby (Schleswig, das H. II, 233 für archai-

*) Vgl. A. M. Schnitzaltäre. S. 131.

**) Jugendlicher Kopf ohne Bedeckung; Füsse nebeneinander.

sierend hält), Hoyer (H. II, 576), Neukirchen (O) (H. II, 38 u. Katalog des Thaulow-Museums, A. M. Schnitzalt. 153), Nübel (H. II, 414), Rodenäs (H. II, 681). Sämtliche sind mit langem Lendenrock bekleidet, der, bald links, bald rechts geknüpft, durch eine Wulst festgehalten wird. Das Kruzifix von Lintrup (H. I, 408), zeigt einen Strick statt der Wulst.

Die Königskrone haben die Kruzifixe zu Lintrup, Odenbüll auf Nordstrand, Quars (H. I, 47), Broacker (II, 316), Düppel (II, 397), Hoyer, Jerpstedt (II, 579) und Rodenäs. — Das Kreuz hat bald runde Enden (wie in Brecklum), bald quadratische (Havetoft, Neukirchen, Oxbüll; über Eck gestellt in Törup) oder durchbrochene Schnitzerei (Fjelstrup, Haddeby). In Hoyer und Döstrup verband ein Bogen die oberen Kreuzenden. — Sämtliche Kruzifixe sind bemalt gewesen und schwanken in den Körperdimensionen zwischen 0,80 und Ueberlebensgrösse.

Zu bemerken ist, dass alle hier aufgeführten Holzkruzifixe mit einer einzigen Ausnahme (Neukirchen im Oldenburger Kreise, nördlich von Lübeck), sich in den nördlichen Teilen der heutigen Provinz befinden, und zwar ausnahmslos an Orten, die nördlich der Treene und Eider, also der Dannewerklinie liegen. Die grosse Anzahl erhaltener Kreuze, in denen wir doch nur Reste eines sehr viel reicheren Bestandes sehen dürfen, lässt von vornherein eine einheimische Thätigkeit vermuten.

* *

*

Weniger Beachtung als die Kruzifixe verdienen die erhaltenen Nebenfiguren, Maria und Johannes, von denen, soweit sie uns bekannt geworden sind, keine an die Tiefe des Ausdruckes heranreicht, die z. B. der Johannes in der Kreuzgruppe des Halberstädter Domes zeigt. Doch ist die auf Taf. III, Fig. 11 gebrachte Madonna der regelmäfsigen Gesichtsbildung und des Ausdrucks halber beachtenswert.

Dieselbe enstammt einer Kreuzgruppe, aus der dem Ausgang des 12. Jahrh. angehörigen Lambertikirche in Nordlügum, von der auch noch Johannes erhalten ist. Beide Figuren haben alle Farbe verloren und sind daher schwer zu beurteilen.

Johannes hat den Kopf konventionell auf den rechten Arm und diesen wieder auf die linke Hand gestützt. Maria (h. 1,30) in ganz gerader, steifer Haltung, hat die Hände betend emporgehoben. „Sie schaut in ernster, etwas träumerischer Schönheit, den Schmerz in sich bergend, vor sich hin, das Haupt ein klein wenig nach links neigend. Das Gesicht, von einfach behandeltem Haar umrahmt, zeigt die edelsten regelmässigsten Züge in vollkommenem Oval, die Wangen etwas völlig, die Augen ganz

offen, den schönen Mund geschlossen."*) Der steife, schmale Körper, ist von enganliegendem Gewand mit kleiner Fältelung bedeckt. Das Gewand ist durch einen schmalen Gürtel zusammengehalten, der vorn bis über die Kniee herunterreicht.

Der Künstler wollte also eine Stimmung zum Ausdruck bringen, wie sie zu der feierlich ernsten Haltung des Kruzifixus vom romanischen Typus passt. Es ist neben dem Helden am Kreuze die heldenhafte Mutter, die ihren Schmerz niederzwingt. Auffallend ist jedenfalls die regelmäfsige Schönheit und die trotz der deutlich zur Anschauung gebrachten Schmerzempfindung vornehme Ruhe in den Gesichtszügen. Wenn Haupt mit seiner Annahme Recht hat, dass die Kirche zu Nordlügum eine Schöpfung der, freilich dann eben erst ins Lügumkloster eingezogenen, Cistercienser ist, so entspräche diese Madonnenauffassung der streng-vornehmen Richtung dieses Mönchsordens. Jedenfalls würde sich durch die Beziehung zu den weissen Mönchen der von den übrigen erhaltenen Madonnen abweichende Charakter erklären. — Dagegen können wir die Ansicht Haupts, „dass die Figur der Madonna den höchsten Reiz der Individualität zeigt, und dass wir hier die treue Wiedergabe der Züge einer lebenden Persönlichkeit vor uns haben", nicht teilen. Es handelt sich vielmehr um einen idealen Typus, genau wie beim Kruzifix, rein romanischer Auffassung. Mit Recht setzt Haupt die Figuren in die erste Hälfte des 13. Jahrh. Ob das jetzt an anderer Stelle aufbewahrte grosse Kruzifix ursprünglieh zu unserer Gruppe gehört hat, ist zweifelhaft.

Neben diesen Gruppenfiguren finden sich noch eine Anzahl Einzeldarstellungen der sitzenden Madonna aus dem 13. Jahrh, z. B. in Atzbüll (H. I, 17), Halk (H. I, 360), Humtrup (H. II, 662), Neukirchen (Thaulow-Museum. A. M. Schn. 153), Nübel etc. Künstlerisch wertvoll erscheint darunter nur die Madonna zu Humtrup, von der Haupt, Figur 1644, eine leidlich ausreichende Abbildung gebracht hat. Als Probe der übrigen bringen wir eine kleine Madonna aus Hürup (h. 72), welche freilich nur als Beleg für Körper- und Gewandbehandlung, sowie für die Darstellung des Kindes gelten kann.**) Das Kind ist durchweg bekleidet, hat den Charakter eines kleinen Mannes und hält, wie in der Regel, in der Linken einen Apfel, während die andere segnend erhoben ist. Ueber die Farbreste vgl. A. M. Schn. I, 153. — (Haupt I, 312 „um 1200").

---

*) R. Haupt, handschriftl. Mitteilungen.

**) Leider stellte sich, nachdem die phot. Aufnahme im Tafelwerk schon gedruckt war, bei näherer Untersuchung heraus, dass der Kopf aus jüngerem Holz ist.

*　　*

*

Noch für eine andere Stelle des Kirchengebäudes wurde die Holzplastik herangezogen, nämlich zum Schmuck der Chorbogenwand, worauf wir noch an anderer Stelle (Autependien und Passionsscenen) zurückkommen. Es finden sich aus der Zeit vom Ende des 12. bis in den Anfang des 14. Jahrh. Apostelreihen mit dem Salvator erhalten, die über dem Chorbogen angebracht waren, wenn sie sich auch nur an einer Stelle (Klixbüll) dort erhalten haben. Wenn die Orte, die diesen Schmuck heute noch aufweisen, auch fast ausnahmslos in Nordfriesland liegen, also in der Gegend von Husum bis Tondern, sowie auf den nordfriesischen Inseln und Halligen, so handelt es sich doch schwerlich um eine spezifisch friesische Sitte. Dieselbe hängt vielmehr offenbar mit dem in den sächsischen Kirchen im 13. Jahrh. ganz üblichen Schmuck der Chorscheidewände zusammen, wo wir fast regelmässig in grösseren Kirchen Christus, zuweilen auch die Maria, nebst Aposteln angebracht finden, so in Hildesheim (St. Michael), Halberstadt (Dom), in der Klosterkirche zu Hamersleben, Gröningen etc. — In kleinen Kirchen ohne Querschiff, wo eben die Scheidewände nach den Seiten nicht zur Verfügung standen, hat man die nach dem Gemeindehaus gewählt. Auch findet sich ja ein Beispiel in Nordangeln (Husby, östl. von Flensburg).

Solche Apostelreihen, in denen Christus stets sitzend dargestellt ist, während die Apostel häufig stehen, finden sich zur Zeit noch auf Amrum (H. II, 639), in Drelsdorf bei Husum (H. I, 496), Hattstedt (H. I, 449), Klixbüll (II, 668), Mildstedt (H, I, 476), Neukirchen-Wiedingharde (II, 674), in Odenbüll auf Nordstrand (I, 483) — sämtlich im Friesischen — und zu Husby in Nordangeln, wo auch die Apostel sitzen.

Für die ältesten halten wir die zu Husby und die auf Nordstrand schon wegen der fehlenden Attribute. Die letzteren, zehn stehende Apostel (h. 1,05) und ein sitzender Christus mit Farbspuren, sind so defekt, dass sich eine Abbildung kaum verlohnte (vergl. A. M. Schn. S. 153, Thaulow-Mus. 1898, 235). Als Beispiel bringen wir (Taf. II, 7) zwei Figuren Petrus und Jakobus d. ä. aus der Apostelreihe zu Mildstedt bei Husum. Die kleinen Figuren (h. 0,55), heute um den sitzenden Salvator an den Emporen angebracht, haben durch Abkochung jede Farbspur verloren und einen fast schwarzen Ton bekommen, so dass man kaum mehr urteilen kann. Eine gewisse feierliche Steifheit spricht noch aus der Haltung und der parallelen Faltengebung der Gewänder. Der trotz der Verschiedenheit der Haar- und Bartbehandlung recht gleichmäſsige Gesichtsausdruck, sowie der Umstand, dass ausser Petrus mit dem Schlüssel und Johannes mit dem Kelche, auch Jakobus d. ä. die Pilgerattribute hat, veranlassen uns, diese Apostelreihe an das Ende des 13. oder

an den Anfang des 14. Jahrh. zu setzen. Nach einer glaubwürdigen Nachricht bei J. Lass (Sammlung einiger husumischen Nachrichten, zweite Fortsetzung von 1758), wären diese Figuren bei der grossen Sturmflut von 1634 in Mildstedt angetrieben.

Die Antependien von Quern und Eckwadt.

Taf. II, 13, 12.

Die Tafel aus Quern*) in Nordangeln zwischen Flensburg und Kappeln, die nach der bisherigen Annahme eine Vorsatztafel vor dem Altar (Frontale, Antependium) gewesen ist, besteht aus mehreren dünnen, vergoldeten Kupferblechstücken, die mit schmiedeeisernen Nägeln auf einer Holzunterlage festgenagelt sind. Diese rechteckige Unterlage hat eine Höhe von 94 cm und eine Breite von 1 m 93 cm. Dazu kommt noch ein Holzrahmen. Die Unterlage ist nicht mehr die ursprüngliche. Die Platten sind vielmehr von ihrer alten Unterlage losgelöst und auf die jetzige Holzplatte ohne Sorgfalt aufgenagelt. Dabei ist auch der die getriebenen Figuren füllende Kern verloren gegangen, sodass die Gestalten heute, soweit man durch die Lücken fühlen konnte, hohl sind. Die Folge davon ist, dass manche Stellen eingedrückt sind, was sich am störendsten an der rechten**) Gesichtshälfte des Erlösers geltend macht. Mit Ausnahme von wenigen Defekten, z. B. an den Apostelfiguren rechts unten, ist das Werk wohl erhalten. Das Ganze hat (vielleicht im 17. Jahrh.) einen hässlichen Farbanstrich bekommen, der von Brandt beschrieben ist. Unter diesem Anstrich sind deutlich alte Farbspuren zu erkennen.***) Die Tafel ist durch einen 4 cm breiten ornamentierten, horizontalen Querstreifen, der in der Mitte eine Aureole hält, in zwei Hälften geteilt. Dies Ornament besteht aus einer palmettenartigen Bildung in herzförmiger Umrahmung und zeigt fast dasselbe, nur etwas reichere Muster, wie das am Soester Antependium im Berliner Museum, das man in die Zeit von 1200—1230 setzt. Das die Mandorla umrahmende Orna-

*) Eine sehr genaue Beschreibung des Querner Altarblattes, der kaum etwas hinzuzufügen ist, und auf die wir verweisen, befindet sich im Anzeiger des germ. National-Museums, 1896, Nr. 6, S. 121—130: Das schleswig-holsteinische Frontale im german. Museum von Gustav Brandt.

**) Stets, wenn nicht ausdrücklich von der dargestellten Person ausgegangen ist, wie im Folgenden, von der Hand des Beschauers gemeint.

***) Zu einer Entfernung des entstellenden Anstrichs, sowie zu einer Loslösung der Platten von der Holzunterlage hat sich die Verwaltung des germanischen Museums bis jetzt nicht entschliessen können in der Befürchtung, dass die etwa zu erwartenden Entdeckungen der Zerstörung des gegenwärtigen Zustandes nicht wert sein möchten.

ment ist rein romanisch. Genau das gleiche Ornament findet man in der Kirche zu Fjenneslev.*) Der innere Streifen ist jünger. Der innere Raum der Mandorla (h. 48 cm, br. 33 cm) zeigt schuppenartigen Untergrund, aus dem die Gestalt des Weltheilandes in getriebener Arbeit hervortritt. Christus sitzt in königlicher Würde auf einem tuchüberhangenen Throne. Den schiffartigen Aufbau über dem Sitz würde man für eine Lehne halten, wenn er sich nicht durch Vergleich mit ähnlichen noch mit ursprünglicher Farbe erhaltenen Darstellungen (z. B. dem Antemensale aus der Kirche zu Nevik in Hardanger und die Malereien zu Hagested), als Kissen herausstellte. Die Füsse ruhen auf einer Fussbank; Christi linkes Bein ist etwas angezogen, um als Stütze für das geschlossene Buch zu dienen, das er in seiner Linken hält. Die Rechte hat bei unmöglicher Armhaltung zwei Finger segnend oder beteuernd erhoben. Der kräftige Kopf des Erlösers ist der eines Mannes, der schon über die Höhe des Lebens hinaus ist, mit kahler Stirn und kurzgeschnittenem, schlicht anliegendem kräftigen Bart- und Haupthaar.

Ueber der Gloriole schwebt die Taube, unter ihr steht das Lamm mit kreuzverziertem Nymbus, in der rechten Pfote die Fahne haltend. Links und rechts, über und unter dem Mittelstreifen sind die Symbole der Evangelistenzeichen angebracht und zwar in der Reihenfolge: der Engel des Matthäus, der Adler des Johannes, der Markuslöwe und der Stier des Lukas, eine Reihenfolge, die nach B. C. Bendixens**) und anderer Beobachtungen bis zum 13. Jahrh. die übliche ist, während dann das Johannessymbol vorantritt. Der Nymbus des Löwen hat nicht die strahlenartige Riffelung, welche sonst überall auftritt. Sehr ähnlich ist die Gruppierung in der Apsismalerei der Kirche zn Hagestedt***) vor ca. 1200.

Der rechts und links von diesem Mittelfelde übrig bleibende Raum ist durch rundbogige Arkaden in zweimal sechs Felder geschieden für die Reliefbilder der Apostel. An den Säulen ist Kapitell und Basis gleichgebildet und zwar in zweifacher Form. Zwischen zwei schmalen Ringen springt ein starker Wulst hervor. Fasst man diese Form als Verkümmerung der attischen Basis auf, so wäre der untere Reifen als Andeutung der Plinthe zu denken. Das eine Mal nun ist diese Wulst glatt, das andere Mal belegt mit Gebilden, die sich als lang- und kurzgestielte Dreipassblätter darstellen, wie Brandt richtig erkannt hat, der auch schon darauf

*) Vgl. Beskrivelse og Afbilduinger af Kalkmalerier i Danske Kirker ved J. Magnus Petersen, Kjöbenhavn, 1895. Taf. IV, 1. S. 118 von ca. 1170.

**) Bergens Museums Aarbog for 1890: Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen V.

***) Vgl. Magnus-Petersen, Kalkmalerier, Taf. IV, 3, p. 106.

hingewiesen hat, dass sich an dem aus dem Anfang des 13. Jahrh. stammenden Südportal der Querner Kirche eine nicht unähnliche Kapitellbildung findet. Wenn eine nähere Beziehung zwischen beiden bestände, so bliebe es freilich noch immer zweifelhaft, welches von beiden nach dem andern gebildet wäre. Auch das eigentümliche Zwischenstück zwischen den Bogen hat B. unter Hinweis auf die eigentümlichen rechteckigen, zinnen- oder fensterartigen Vertiefungen richtig als Architekturformen erkannt. Der obere runde Teil würde dann eine Kuppel darstellen, wie wir solche Architekturgebilde, freilich viel reicher, in den Bogenzwickeln über der aus dem Ende des 12. Jahrh. stammenden Apostelreihe im nördlichen Querschiff von St. Michael in Hildesheim sehen. Auf ähnliche Bildungen an dem Superfrontale zu Lisbjerg in Dänemark und einem norwegischen kupfernen Antependium im Museum zu Bergen hat B. schon hingewiesen. Wir möchten noch an die fast gleichen Bildungen in der Kirche zu Jellinge (Amt Veile, ca. 1100) und zu Aal (Amt Ripen, ca. 1200)*), sowie an die Elfenbeintafeln erinnern, z. B. an die rheinische Platte mit der Verkündigung aus dem 11. Jahrh. im Berliner Museum (Nr. 474). Zweifellos geht diese ganze Arkadengliederung und Einteilung überhaupt auf die Elfenbeinplatten zurück, wie wir sie an Diptychen, Reliquienkästen etc. finden. Schon in den antiken Konsular-Diptychen finden wir diese Arkadengliederung und die Zwickel zwischen den Bogen ausgefüllt mit Kränzen, Muscheln und auch Architekturteilen. Sie sind dann in die christliche Kunstübung übergegangen, und namentlich in den Miniaturen bis zum 13. Jahrh. bilden sie ein ganz gewöhnliches Schmuckstück, während an den Einbänden häufig Edelsteine diesen Raum ausfüllen. Welche christlich symbolischen Beziehungen (die ewige Stadt, die himmlischen Wohnungen etc.) sich daran knüpfen, oder ob es sich nur um die meist gleichzeitige Darstellung von Innen- und Aussenansicht eines Domes handelt, entzieht sich vorläufig der Beurteilung. Da sich solche Zwickelfüllungen während der romanischen Epoche**) in der ganzen christlichen Welt finden, so ist ein bestimmter Hinweis auf nordische Beziehungen unserer Tafel hierin allein noch nicht zu sehen. Denn die paar erhaltenen Antependien können für die Entscheidung dieser Frage nicht maſsgebend sein. — Der Gegensatz zwischen der Roheit dieser Ornamentbildung und der feinen Gliederung der Zierstreifen, die B. auffällt, dürfte sich wohl daraus erklären, dass solche Zierbänder, wie die ganz ähnlichen Streifen am Soester An-

*) Magnus-Petersen, Kalkmalerier, Taf. III, 2 p. 6, 7 und Taf. X, 2 p. 1. — Hier wird ganz deutlich, dass es sich um Fenster handelt.

**) Vielleicht geht auch die Fialbildung der Gotik darauf zurück.

tependium beweisen, fertig aus Klosterwerkstätten bezogen wurden, während das übrige vielfach an Ort und Stelle hergestellt sein mag.

Von den Apostelfiguren ist nur Petrus durch den einfachen Schlüssel bezeichnet, wohl aber sind sie alle nach Alter, Haltung und Geberde charakterisiert. Was dabei zum Ausdruck kommt, das ist eine gewisse Feierlichkeit dieser sich ihrer Mission bewussten Männer, gepaart mit Energie, die wir aus den lebhaften Handbewegungen und der kräftigen Vorstellung des einen Fusses bei den meisten entnehmen, und die sich in feingefühltem Gegensatz bewegt zu der Ruhe des Erlösers, dessen Lehre die Apostel thatkräftig vertreten wollen. Es dämmert noch etwas von jener altgermanisch-christlichen Auffassung durch von dem Heerkönig und „sîne thegana", und man wird noch lebhaft an jene Verse erinnert, in denen im niedersächsischen Heliand der Herr zu Beginn der Bergpredigt geschildert wird:

Thô umbi thana neriendon Krist nâhor gêngun
sulike gisîdos, sô he im selbo gikôs
waldand under them werode. Stôdun wîsa man
gumon umbi thena godessunu gerno swido
weros an willeon, was im therô wordô niud,
thâhtum endi thagôdun, hwat im therô thiodô drohtîn,
weldi waldand self wordun kudian,
theson liudium te liobe. Than sat im te landes hirdi,
geginward for thêm gumon, godes êgan barn,
welda mid is sprâkon spâhvord manag
lerean thea liudi, hwô si lof gode
an thesum weroldrîkea wirkean skoldin . . . .*)

Nicht als ob es sich hier etwa um eine Illustration dieser Situation zu Beginn der Bergpredigt handelte. Aber dies germanisch-christliche Empfinden steht unserer bildlichen Darstellung, die sich ja sachlich seit den Tagen des Heliand kaum geändert hatte, sehr nahe.

So stellt sich das Ganze dar als eine Verherrlichung des neuen Weltregiments. Der Erlöser selbst bildet den Mittelpunkt. Sein Erlösungswerk ist angedeutet, und zwar die göttliche Mission durch die Taube, sein Opfertod durch das Lamm an den Spitzen der Mandorla. Zur Seite stehen die Symbole derer, die seine Worte niedergeschrieben, und die Bilder derer, die seine Lehre in die Welt hinauszutragen und zu vertreten entschlossen waren.

*) Heliand VI, v. 1279—90 ed Heinr. Rückert.

* * *

Die Form für all das war längst festgelegt und tausendfach wiederholt. Die Absicht des Künstlers, wie die aller rein mittelalterlichen Meister, war also nur die, ein Stück des durch die herrschenden Klassen festgelegten Dogmas,*) und zwar das oben geschilderte, zur Erbauung und Belehrung für seinen Kreis zur Anschauung zu bringen. Und zwar muss bemerkt werden, dass die Wirkung der Tafel am Altar der kleinen einschiffigen Landkirche auf die Gemeinde berechnet war, nicht wie die Werke der folgenden Jahrhunderte auf die privilegierten Priester. — Bei diesem an sich ja ganz unkünstlerischen Zwecke entwickelt der Meister aber doch ein künstlerisches Empfinden, das der Beachtung wert ist. — Ein künstlerischer Gedanke, die Belebung einer toten kahlen Fläche, bot den Anlass zur Arbeit. Innerhalb des gegebenen Rahmens sucht der Künstler die plastische Form wirken zu lassen. Die Körper giebt er wesentlich in Konturen wieder, in den vorgebogenen Köpfen erstrebt er die volle Form. Er geht darin über das Streben seiner Zeit nicht hinaus. Man kann seine Leistung in diesem Punkte eher als etwas veraltet ansehen. Denn während im 11. und bis ins 12. Jahrh. hinein das Vorstrecken der Köpfe, dieses Sichlosringen von der Fläche noch durchaus üblich ist, stossen wir am Ausgang des 12. Jahrh. doch schon auf Werke, in denen die ganze Gestalt in eine Distanzschicht gerückt ist.**) Beachtenswert ist auch der Versuch zu feinerer Belebung der Oberfläche, indem an Bart und Haar des Salvators, sowie des spitzbärtigen rechts stehenden Apostels in der linken oberen Gruppe mit dem Stichel nachgearbeitet ist. —

Das geistige Wesen, das der Künstler zum Ausdruck bringen wollte, die feierliche Energie dieser auserwählten Mannen des Völkerhirten sucht er zu erreichen durch Charakteristik der Köpfe, der Haltung und durch Behandlung der Gliedmafsen. Die Köpfe haben zwar einen ziemlich gleichmäfsigen feierlichen Ernst, der vielleicht mehr die Folge der technischen Unbeholfenheit als einer besonderen Absicht des Künstlers ist; aber der Versuch, die einzelnen Persönlichkeiten durch Gesichtsbildung zu charakterisieren, liegt doch vor. Der Künstler weiss, dass unter den Aposteln des Herrn alle Lebensalter vertreten waren. Neben den bartlosen Jünglingen mit vollem Kopfhaare (den beiden äussersten der oberen Reihe, die wieder unter

---

*) Auf dem abgeschrägten Rande der Tafel findet sich eine Aufschrift mit jüngeren Lettern, die aber wohl die ursprüngliche wiedergiebt. Sie bezieht sich mehr auf die Stätte, an der die Tafel angebracht war, als auf die bildliche Darstellung selbst und lautet: Sum lux eterna residens in sede superna. — Lux ego sum vite per me ad astra venite. — Est deus hic regnans | hic sacratur et ebibitur roseus cruor agni | per quem sulphurei tepuit violentia stagni.

**) Vgl. Hildesheim und Halberstadt.

sich verschieden behandelt sind, indem der rechtsstehende eine scharfgebogene Nase hat) sehen wir Greise mit kahlen Stirnen, die wieder individuell behandelt sind, wie z. B. Petrus und der über ihm stehende Apostel mit spitzem, langem Barte. Die entschlossene Haltung wird erreicht durch das kräftige Vorsetzen des einen Fusses und die energischen Bewegungen und Wendungen, die die einzelnen machen. Der Mittlere unten rechts stützt die Hand, das Gewand aufraffend, in die Seite. Von einem paar- oder gruppenweise in Beziehung setzen, wie wir es z. B. an den Aposteln in Bamberg etc. sehen, ist zwar nicht die Rede. Aber zwei Figuren (die rechte oben links und die linke unten links) machen eine entschiedene Wendung zu ihrem Nachbar. Die eine ist ganz im Profil gegeben. Fünf Apostel machen eine belehrende oder Konversationsbewegung mit der freien Hand, fünf halten das Buch mit beiden Händen fest, aber jedesmal in verschiedener Fassung. So sind, wenn man Petrus und den die Hand in die Seite stemmenden Apostel hinzunimmt, alle in der Arm- und Handhaltung verschieden gegeben, und das bringt Leben in die Reihe. Das Gewand ist dem Künstler noch nicht ein Element für sich im Bilde, sondern es dient ihm durchweg zur Verdeutlichung der Bewegung, und er lässt oft auch den ruhigen Gliederbau unter der Gewandung ahnen; so an den Knieen des Petrus, bei seinem Nachbar, am Engel und der mittleren Figur unten rechts. Er verfügt über mehrere Gewandmotive. Jeder trägt über dem eigentlichen Rock einen mantelartigen Ueberwurf. Bald ist dieser togaartig angestrafft von der einen Schulter nach der anderen Hüfte führend und die Hand freilassend. Bald ist das Gewand mit der einen Hand, die das Buch hält, aufgenommen, bald als Bausch über den einen Arm geworfen oder direkt gerafft. Die Faltenbehandlung ist die konventionelle seiner Zeit.*)

Das technische Verfahren dürfte darin bestanden haben, dass die Figuren für sich über einer festen Unterlage gehämmert, dann von innen nachgearbeitet und mit Kern ausgefüllt worden sind. An zwei Köpfen hat der Künstler noch den Anfang gemacht, mit dem Stichel nachzuarbeiten. Zuweilen hat er den Kopf erst bartlos oder mit kurzem Bart angelegt und dann erst den langen Bart ausgebuchtet, so dass die Vertiefung der Kinnlinie stehen geblieben ist, z. B. an dem linken Apostel der unteren rechten Gruppe. Von der Anatomie des menschlichen Körpers hat der Meister natürlich noch keine ausreichende Vorstellung gehabt. Die Köpfe sind durchweg zu gross (Verhältnis 1:6 bei einer Körperhöhe von 27—28 Centimeter). Die Schultern fallen oft schmal ab. Auf feinere

*) Vgl. die Malerei zu Taars; Magnus-Petersen. I. XI, 5.

Bildung der Extremitäten ist verzichtet. Finger und Zehen sind zinkenartig als Parallelstreifen gegeben. Dagegen ist der Handansatz, abgesehen von den unmöglichen Drehungen beim Heiland und dem letzten Apostel unten rechts, durchweg gut. Den Anfang zu feinerer Naturbeobachtung, wie sie uns in der deutschen Plastik des 13. Jahrh. entgegentritt, zeigt der Meister in der Behandlung des Halses mit seiner Knorpelbildung (bei dem Engel und dem mittleren Apostel oben rechts), in der Ohrbildung des mittleren Apostels oben links und in der Knöchelbehandlung. Hier liegt ein eigenes sich Umschauen in der Natur vor. Auch die Tiere zeigen solche Züge. Man betrachte besonders den Stier mit seiner Wampe, Kopf- und Fussbildung. Nur die Löwenfüsse sind ornamental gehalten, wie in Taars, mit drei Zehen. Es ist eine Beobachtung, die wir überhaupt beim Studium der frühen Plastik in Deutschland gemacht haben, dass die Tiere in der Frühzeit durchaus besser beobachtet sind als der Mensch im Gegensatz zur Spätzeit. So vortreffliche Tiere z. B. wie Esel und Hund in den rheinischen Emailplatten aus dem 12. Jahrh. im Hildesheimer Domschatz*), oder die Stiere am Lütticher Taufbecken, um nur ein paar Beispiele zu nennen, findet man nach dem 13. Jahrhundert bis ins 16. hinein in der deutschen Plastik kaum wieder. Es erscheint das auch durchaus naturgemäſs. In den zeichnerischen und bildnerischen Versuchen unserer Kinder kommen die Tiere in der Regel besser weg als der Mensch.

* *

*

Was Alter und Herkunft angeht, so ist die erste Frage leichter zu beantworten als die zweite. Aus den oben bei Einzelheiten gemachten Angaben geht schon hervor, dass es sich um eine Arbeit handelt, die in der Zeit von ca. 1200 bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrh. entstanden sein muss. Sie früher zu setzen, verbietet allein schon das feingegliederte spätromanische Ornament in den Streifen; eine spätere Datierung ist durch den Charakter der plastischen Behandlung, das Christusantlitz, die vorgestreckten Köpfe und die Gewandbildung ausgeschlossen. Ob das Werk nun aber näher an 1200, oder gar noch in das 12. Jahrh. zu setzen ist, muss bei dem bisher vorliegenden Material eine offene Frage bleiben, die am Ende nicht von grosser Bedeutung ist. Wir glauben, dass Brandt, der die Tafel in den Anfang des 13. Jahrh. setzen will, recht hat; aber nicht deshalb, weil Petrus den Schlüssel trägt. Denn diese Beigabe Petri lässt sich viel früher nachweisen, z. B. an der Reliquien-

*) Hildesheimer Domschatz No. 30.

büchse aus dem 11. Jahrh. im Berliner Museum (No. 466), dem Echternacher Evangelienkodex etc., dem rheinischen Diptychon No. 9 im Museum zu Darmstadt aus dem 10. und bis ins 8. Jahrh.*) hinauf. Denn für die Bewertung eines solchen Kriteriums dürfen selbstverständlich nicht bloss die paar bekannt gewordenen Antependien herangezogen werden, sondern man muss die gesamte Bildnerei vergleichen, insbesondere die der Reliquienkästen, mit denen die Antependien in sehr nahem Zusammenhange stehen. Richtig ist nur, dass die weitere Charakterisierung der übrigen Apostel durch Embleme erst im Verlaufe des 13. Jahrh. allgemein üblich wird. Wir sind geneigt, die Querner Tafel deswegen in den Anfang des 13. Jahrh. hinabzurücken, weil die oben dargelegte rein künstlerische Auffassnng (Individualsierung der Apostel, Behandlung der Oberfläche) der bekannten Blüte der Plastik im 13. Jahrh. näher steht.

Auf eine gewisse Aehnlichkeit unserer Tafel mit den aus gleichem Materiale gefertigten Antependien zu Komburg im Württembergischen und zu St. Ursula in Köln hat B. schon hingewiesen. Nur ist bei diesen leider auch noch nicht sicher, ob sie noch ins 12. oder ins 13. Jahrh. gesetzt werden müssen.**)

Auch der Hinweis auf das um 1200 gesetzte norwegische Superfrontale im Bergener Museum bezüglich der Heilandsgestalt und der Architektur in den Bogenzwickeln ist richtig. Weitere auf Holz gemalte Altarvorsätze von ähnlicher Einteilung bringt Bendixen***). Die sehr ähnliche Tafel aus der Kirche zu Ulvik in Hardanger, die übrigens fast die gleichen Dimensionen wie die Querner hat (1,92 cm zu 94,5), muss in das Ende des 13. Jahrh. versetzt werden, weil hier neben Petrus mit dem Doppelschlüssel und Paulus mit dem Schwert schon Andreas mit seinem Kreuz erscheint. Sicher älter als diese Tafel ist die aus Gol in Hellingdal, jetzt auf Bygdö bei Christiania, ursprünglich in der Stabkirche zu Hiterdal in Telemarken, die wir in die Mitte des 13. Jahrh. setzen möchten. Sie hat fast die gleichen Dimensionen (1,20 zu 94) wie die Querner Tafel, die gleiche Aureolen- und Rundbogenbildung; nur sitzen hier die Apostel. Jedenfalls vor dieses Antependium ist das von Quern zu setzen. Wichtiger scheinen uns noch die Beziehungen zu den Malereien in den Kirchen des benachbarten Dänemark, wo wir ein völlig gleiches Ornament und sehr ähnliche Bildungen sehen. Am meisten kommen ausser den oben schon genannten die Darstellungen in der Kirche zu Tybjerg (a. a. O. Kerkemalerier Taf. XI, 3, p. 129) und besonders zu Taars (Taf. XI, 5) in

*) Vgl. Bendixen a. a. O. S. 6.

**) Vgl. Fr. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst II 1. S. 459.

***) A. a. O. in Berg. Mus. Aarbog for 1893.

Betracht. Hier haben wir z. B. die ganz gleiche Bildung des Markuslöwen. Erstere setzt M. Petersen um 1200, letztere um 1250. Zwischen beide gehört unsere Tafel.

Wenn nun B. zu dem Schluss kommt: „Nach Stil und Technik gehört die Querner Tafel dem Norden an", so neigen wir dieser Ansicht durchaus zu. Aber die bestimmte Beziehung zu dem germanischen Norden (Skandinavien) — und das ist ja wohl unter Norden zu verstehen — bedarf noch weiterer Erörterung, und wir werden darauf im II. Teile zurückkommen. Hier sei nur festgestellt, dass die angeführten ähnlichen Antependien sowohl im Süden und Westen (Komburg und Köln) wie im hohen Norden liegen. Dass hier mehr Beispiele vorkommen, bildet noch keinen unmittelbaren Beweis für eine bestimmte Beziehung. Denn Schleswig-Holstein und die skandinavischen Länder sind von den religiösen, namentlich für die bildende Kunst verhängnisvollen Unruhen weit weniger mitgenommen worden, als das eigentliche Deutschland. Immerhin verdient das häufigere Vorkommen gleichartiger Werke in den nordischen Nachbarländern Beachtung.

Grundsätzlich muss für die Zeit, um die es sich hier handelt (ca. 1200), von vornherein betont werden, dass die Schöpfer derartiger Werke in den Benediktiner-Klöstern zu suchen sind. Befinden wir uns auch in einer Zeit, wo die Kunstübung gerade im Begriff war, aus den Klöstern in Laienhände überzugehen, so wird bei einem Koloniallande, wie es Schleswig-Holstein um 1200 noch war, doch sicher noch mit den Klerikern als Kulturträgern zu rechnen sein. — Nehmen wir nun die Insassen der Benediktiner-Klöster in dieser Zeit noch als Schöpfer der Kunstleistungen in Schleswig-Holstein an, so ist zunächst — und das gilt für alle Kunstwerke gleicher Zeit — die Frage nach der Persönlichkeit des Meisters gegenstandslos. Denn mit Recht knüpft F. X. Kraus*) an die Bestimmung Reg. S. Benedicti cap. 57 (Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si tamen iusserit Abbas. Quod si aliquis ex eis extollitur pro scientia artis suae, eo quod videntur aliquid conferre monasterio, hic talis evellatur ab ipsa arte et denuo per eam transeat; nisi forte humiliato ei iterum Abbas iubeat) die Bemerkung: „Man hat oft gefragt, weshalb das Mittelalter uns so wenig Künstlernamen überliefert hat, und gerade die grossartigsten Schöpfungen christlicher Kunst anonym sind: hier in dieser Bestimmung der Benediktinerregel liegt der Schlüssel zur Erklärung dieses Umstandes." Die hier geschilderten Verhältnisse sind nun aber auch von Einfluss für die Frage nach der

*) F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, S. 620. Anm. 1.

weiteren Herkunft der Kunstwerke. Denn diese Klöster wurden bevölkert aus aller Welt. Der kunstbegabte Kleriker, der hierher versetzt in Schleswig-Holstein schuf, war vielleicht befruchtet unter einem ganz anderen Himmel. Ein Werk wie die Querner Tafel kann ganz gut im Lande gearbeitet sein und doch das Gepräge fremder Kunstübung an sich tragen, weil der Künstler selber Import war. Diese Dinge erschweren die Forschung nach der Herkunft.

Nun ist ja bekannt, dass die Kleriker der romanischen Epoche noch nicht international waren, sondern dass sie bestrebt waren, sich der vorgefundenen Eigenart anzuschmiegen, wie andererseits nachweisbar ist, dass man die Klerikerstellen, soweit es anging, mit Einheimischen besetzte, sodass man in der Kultur der romanischen Periode ziemlich scharfe, nicht bloss nationale, sondern sogar kantonale Unterschiede nachweisen kann, wie das auf dem Gebiete der Baukunst schon geschehen ist. Auf dem Gebiete der Plastik und Malerei ist aber die Forschung noch nicht so weit vorgeschritten, dass man ein klares Bild von der Eigenart der Stämme hätte, und deshalb kann diese Frage auch noch nicht völlig entschieden werden.

Es liegen in unserem Falle folgende Möglichkeiten vor:

Die Querner Tafel kann aus der eigenen Entwicklung des Landes geboren oder im Lande nach fremdem, nordischem oder deutschem Vorbilde geschaffen sein. Sie kann aber auch importiert sein aus dem germanischen Norden oder aus dem deutschen Süden. Zur Entscheidung dieser Fragen gehört ausser der Kenntnis der im Schleswigschen vorhandenen Kunst, die hier erst entwickelt wird, vor allem die Kenntnis der einschläglichen Werke in Dänemark, England und Norwegen. Ueber die kann man heute noch nicht verfügen.

Deshalb kann hier nur Folgendes festgestellt werden:

1. Die Querner Tafel weicht in ihrem Kunstcharakter ab von allem, was sonst in Schleswig-Holstein vorliegt. Die Beweiskraft dieses Faktums wird aber dadurch geschmälert, dass wir kein anderes Werk gleicher Technik aus dem Lande haben.

2. Die Querner Tafel gehört dem Schleswigschen an, und die Kultur Schleswigs ist in der Zeit, die hier in Frage kommt, durchaus noch getrennt von der Holsteins. Während diese auf deutsche Einflüsse zurückzuführen ist, hat es in der Entwicklung Schleswigs eine Zeit gegeben, und zwar im 11. Jahrhundert, wie im II. Teile nachzuweisen sein wird, in der dänische resp. nordgermanische oder englische Einflüsse maſsgebend gewesen sind.

3. Am unwahrscheinlichsten ist daher ein Import oder auch eine Beeinflussung durch Deutschland. Näher liegen die Beziehungen zu einer

dänisch-englischen resp. nordgermanischen Kultur, auf deren Boden unser Werk entstanden sein dürfte, und der Vergleich mit den Wandmalereien in dem benachbarten Dänemark macht diese Annahme fast zur Gewissheit.

* *

*

Die Querner Tafel wurde deswegen so ausführlich behandelt, weil sie uns den Schlüssel giebt für die Ueberreste zweier holzgeschnitzter Antependien, die sich im Schleswigschen finden und die ungefähr aus der gleichen Zeit stammen. Es sind das die Ueberreste der Antependien zu Ekwadt und Hellewadt. Wenn wir beim Querner Frontale die Frage nach dem Import nicht völlig ablehnten, weil eben Werke aus edlerem Stoffe (Kupfer und Gold) in einem kulturell nicht hochstehenden Lande leichter auf die Vermutung der Einführung von aussen leiten, so haben wir betreffs der genannten Holztafeln, die offenbar nur Reste einer weiter verbreiteten Kunstübung darstellen, keinen Zweifel, dass sie im Lande entstanden sind.

Leider ist die Erhaltung eine trostlose. Von dem einem (Ekwadt) ist nur die Tafel ohne Figuren erhalten. Von dem anderen war zwar die Tafel seit 1878 verschwunden, aber der figürliche Teil bis zum Ende der achtziger Jahre erhalten, sodass Haupt in den Bau- und Kunstdenkmälern von 1887, Bd. I, S. 34 doch noch eine Abbildung des sitzenden Salvators aus dem Mittelfelde bringen konnte. Seitdem sind die Hellewadter Figuren spurlos verschwunden.*)

Das Antependium zu Ekwadt (h. 93, br. 1,60, tief 5 cm) zeigt nur noch die ornamentale Umrahmung in guten romanischen Formen. Die Einteilung und figürliche Anordnung ist offenbar dieselbe gewesen wie in Quern. Nur sind die Figuren sehr viel kleiner gewesen; denn die Mandorla hat innen nur eine Höhe von 53 cm bei 31 cm Breite, und die Felder für die Apostel sind nur 15 zu 33 cm gross. Aus den Nägelspuren an

*) Haupt hatte die Figuren des Hellewadter und den Rest des Ekwadter Antependiums dem Landesdirektor der Provinz Schleswig-Holstein zur Uebertragung ins Thaulow-Museum zu Kiel empfohlen. Er hat von dem Landesdirektor unterm 14. September 1884 eine zustimmende Erklärung erhalten. Allein in dem Bestande des verwahrlosten Thaulow-Museums befand sich, als wir dasselbe seit 1893 reorganisierten, nichts derart. Entweder sind die Figuren also im Thaulow-Museum abhanden gekommen, was bei der trostlosen Lage, in der sich das Institut fast 20 Jahre lang befand, nicht unmöglich ist, oder aber sie sind, entgegen der Anregung des Landes-Konservators überhaupt nicht eingeliefert worden und dann bei einem 1895 stattgefundenen Brande dess Pfarrhauses zu Hellewadt zu Grunde gegangen. Letzteres ist das wahrscheinliche, da ein früherer Küster sich entsinnen will, die Figuren 1888 in das Pfarrhaus verbracht zu haben. Wir haben gesucht auf dem Boden der Kirche, des Pfarrhauses etc. und nichts vorgefunden. Die Erfolglosigkeit solcher Reisen und Untersuchungen mag dem Verfasser als Entschuldigung dienen, wenn er vielleicht anderswo versagt, wo eine grössere Ausdauer vielleicht noch Erfolge gebracht hätte,

der Mandorla und den Eckrosetten lässt sich vermuten, dass auch hier ursprünglich ein metallischer Belag vorhanden war.

Für die verloren gegangenen Figuren von Hellewadt sind wir nunmehr auf die knappen Angaben bei Haupt (I, 34) angewiesen. Dort heisst es: „Frontale dem Ekwadter gleich, 1878 gestört; 8 Apostel und Christus, sitzend, sehr streng, in Relief, sind daraus erhalten, alle halten Schriftrollen; einer auch ein Schwert." Die unzureichende Abbildung des Salvators (Fig. 55) lässt nur bezüglich des offenbar jugendlichen Kopfes und der Gewandbehandlung Schlüsse zu. — Darnach handelt es sich in der That um ein Antependium, das etwa gleichaltrig, vielleicht etwas später als die von Quern und Ekwadt gewesen sein mag.

In Riesebye bei Eckernförde befindet sich ein bemaltes Holzantependium, das eine ähnliche Einteilung hat, wie die Antependien von Quern und Ekwadt, das aber, wie allein schon die Ornamentik beweist, um ein Jahrhundert später zu setzen ist. Es liefert dieser Riesebyer Vorsatz einen weiteren Beweis für den konservativen Charakter dieser kirchlichen Plastik.

Die Passionsdarstellungen zu Hürup und Nordhackstedt.

Taf. IV, 14—17 und V, 18, 19.

Zu dem oben bei den Apostelreihen erwähnten Schmuck der Chorwand gehören auch Darstellungen der Passion, von denen uns zwei an ziemlich nahe aneinanderliegenden Orten, in Hürup und Nordhackstedt, erhalten sind, die auch in bestimmter Beziehung zu einander stehen. Beide Orte liegen in Angeln, der erstere südlich von Flensburg, der andere mehr nach der friesischen Grenze hin.

Die Passionsscenen in Hürup sind jetzt auseinandergesägt und unten um die Ecke der Süd- und Westwand der Kirche angebracht. Sie waren aber ursprünglich über dem Chorbogen, wie denn ihre Gesamtlänge (6,30 m) n die Breite der Chorwand (6,68) hineinpasst. Der jetzige Zustand ist traurig. Die Farbe ist bis auf ganz geringe Spuren abgekratzt. Manches ist abgebrochen, anderes ergänzt.

Die ornamentale Gliederung erinnert lebhaft an die des Antependiums izu Ekwadt. Gleich behandelte Säulen trennen die Felder, welche hier von Kleeblattbögen überspannt sind. Die Zwickel sind mit gutgearbeitetem, reinromanischem Rankenornament ausgefüllt, das überall verschieden behandelt ist. Darüber läuft, wie in Ekwadt, ein gedrehter Stab mit sechsteiligen Rosetten. Die Formen zeigen stärker den Charakter der Uebergangszeit.

1. Die Gefangennahme (h. 1,02, br. 0,89 mit Figuren von ca. 66 cm Höhe). Christus, die übrigen überragend, wird von einem Kriegsknecht

mit etwas höhnischem Gesichtsausdruck am rechten Arme gepackt, während er von Judas den Kuss empfängt. Petrus, in lebhafter Bewegung, schlägt nach dem Ohr des Malchus, dessen Stellung unklar ist. Ein für sich geschnitzter Reisiger sucht den Hieb mit der Lanze zu parieren. — Die ganze Scene zeigt dramatisches Leben. — Nicht bloss Schwerter und Helm, sondern auch Arme und sogar Gesichtsteile sind für sich geschnitzt und mit Dübeln angesetzt.

2. Die Geisselung. Christus trägt eine tauförmig gewundene Dornenkrone, an der jedoch Spuren von Dornenlöchern nicht zu entdecken sind. Er ist noch derartig an die Säule gebunden, dass die Vorderseite des Körpers durch diese geschützt wird. Es ist das ein beachtenswerter Zug für die Frühzeit, während die Gotik, die sich in der möglichst drastischen Schilderung des Leidens nicht genug thun kann, die empfindlichere Vorderseite den Hieben aussetzt und den Herrn mit dem Rücken an die Säule stellt. In den zurückgezogenen Mundwinkeln des rechts stehenden Knechtes ist der Ausdruck des grausamen Behagens nicht zu verkennen; das Antlitz des Herrn zeigt vorwurfsvolles Dulden. Der Knecht links hat wohl eine Rute in der Hand. Die Reiser waren dann nur durch die Bemalung kenntlich gemacht.

3. Die Kreuzabnahme zeigt lauter **T**förmige Kreuze. Die Haltung der Schächer ist die schon im Egbertcodex übliche. Der zur Rechten des Herrn hat ein jugendlich glattes, ruhiges Gesicht, der Bärtige zu seiner Linken zeigt in Stirn- und Mundbehandlung die Verzerrung des Todeskampfes. Der hagere Körper des Herrn weist die Spuren des überstandenen Leidens auf und soll zur Teilnahme auffordern. Hier ist nichts mehr von der würdevollen Haltung des königlichen Leichnams wie an den Externsteinen, aber andererseits ist die Behandlung des Körpers doch noch erheblich gehaltener als an dem Pendant in Nordhackstedt. So roh die Gliedmafsen ausgeführt sind, so trefflich sind sie der Handlung entsprechend angelegt, besonders bei den beiden Juden, die die Nägel aus der Hand und den übereinandergelegten Füfsen ziehen. Es brauchte nur ein Künstler zu kommen, der mehr von der Anatomie des menschlichen Körpers verstand und die einzelnen Teile gestalten konnte; an der Anlage der Glieder brauchte er nichts zu ändern. Besonders fällt ein Vergleich des den Herrn haltenden Mannes, in dem wir wohl Joseph von Arimathia zu sehen haben, sehr zu Ungunsten von Nordhackstedt aus. In Hürup ist die Haltung des Mannes richtig empfunden; denn hier hat er die bei der Loslösung des rechten Armes ausbiegende Hüfte wirklich zu stützen; dort, in Nordhackstedt, steht er nur konventionell daneben, denn die Hüfte biegt dort nach der anderen Seite aus.

4. In der Grablegung, die die Mitte der Reihe bildet, und in der die Figuren ganz harmonisch verteilt sind, ist der Körper des Herrn ganz klein und puppenhaft gebildet, da der Raum nicht ausreichte. Der Kopf hat auch keinen Bart; der war wohl in der Bemalung angedeutet. Auf den Toten kommt es hier auch weniger an, als auf die Lebenden, die gewürdigt waren, diesem Mysterium beizuwohnen. Die beiden Juden, Joseph und Nicodemus, stehen im Grabe. Ersterer ist im Anschluss an das vorige Bild durch die gleiche Bartbehandlung kenntlich gemacht, die aus lauter Romben oder Achten besteht. Der Meister von Nordhackstedt hat sich mit der Knappheit des Raumes schon weit besser abzufinden gewusst, indem er die Teilnehmer des Mysteriums hinter den Sarkophag placiert. Die sehr würdig aufgefasste Madonna in Hürup nimmt weit mehr an der Handlung teil als die gleiche in Nordhackstedt; doch nähert sich ihr Ausdruck hier, wie in dem vorigen Felde, auch in Hürup schon jenem fatalen Typus von Milde, wie ihn die Gotik hat.

5. Das nächste Feld, die Auferstehung, war photographisch nicht ganz wiederzugeben, weil davor eine Emporensäule steht. Die kleinen Wächter zeigen schon vollkommen das typische Lächeln der Gotik, hier, um den Schlaf anzudeuten. Der kräftig gebildete, in der Skulptur bartlose Heiland entsteigt mit siegesstolzem Ausdruck dem Grabe und tritt dabei auf einen Wächter. Gott Vater erscheint zur Rechten in Wolken. Unter ihm befindet sich ein gut gearbeiteter Engel.

6. Zu den Vesperbildern, die schon sehr früh auftreten, gehört auch die Darstellung der Frauen am Grabe. In der älteren Zeit trägt die eine fast regelmässig einen Weihrauchkessel*), während die spätere Zeit den Frauen nur Salbgefässe in die Hand giebt. Auch in diesem Felde haben zwei Frauen schon etwas von dem konventionellen Lächeln. Vortrefflich ist die weiche Gewandung der energischen Engelsgestalt mit dem Spruchbande gebildet.

7. Das letzte Feld enthält zwei nacheinanderliegende Vorgänge nebeneinander. Christus, der mit beiden Füssen auf den Satan tritt, zieht Adam, der Eva an der Hand fasst, aus dem Höllenrachen, und hinter ihm schreiten beide Erlösten mit sehr bezeichnender Handgebärde schon durch die Pforte des Heils. Diese beiden Nacktfiguren (wie üblich ohne Andeutung der Geschlechtsteile) sind mit verhältnismässig grosser Sorgfalt gebildet, wie z. B. die Sehnen im Kniegelenk der Eva zeigen. Auf der Rückseite des

*) So schon auf dem Oelfläschchen in Monza und auf der aus dem 11. Jahrh. stammenden holzgeschnitzten Thüre in St Marien im Kapit. zu Köln; wir verweisen auch auf eine der trefflichsten, bisher wenig bekannten Darstellungen dieser Figur aus dem 12. Jahrh. in dem Einbau im Südschiff zu Gernrode.

Mantels Christi finden sich noch blaue Farbspuren. Die Darstellung der Vorgänge in der hier vorliegenden Form scheint bei uns (nach Kraus II, 350) erst im 13. Jahrh. üblich geworden zu sein.

* *
*

Besonderer künstlerischer Absichten ist sich der Verfertiger dieser Tafeln kaum bewusst gewesen. Er wollte in erster Linie die längst in ihren Einzelheiten feststehenden Vorgänge in knapper, aber möglichst deutlicher Form erzählen. Die Figuren in ein künstlerisches Verhältnis zum Raum zu setzen, vermag er noch nicht. Es werden auf dem wohl ursprünglich blauen oder goldenen Hintergrund so viel Figuren angebracht, wie zur Veranschaulichung des Vorganges in das einzelne Feld hineingehen. Wenn er dabei die Hauptfigur in den Feldern 2, 3, 4, 6, 7 in die Mittelachse rückt, so war das durch die Sache gegeben. In der Reliefbehandlung hält er sich wesentlich an eine Schicht und ordnet die Figuren so an (vgl. die Kreuzabnahme), dass jede Figur für sich zur Geltung kommt. Nur im ersten Felde überschneidet die Petrus-Malchusgruppe die hinteren Figuren. Nicht zu dem, soweit uns bekannt ist, Ueblichen gehört die Anbringung Gott Vaters in der Auferstehung. Der Erzähler wendet sich, wie aus der Anbringung hervorgeht, mit seiner Lapidarschrift an die Gemeinde.

Neben der schlichten Erzählung will der Meister auch an das Gemüt appellieren, und zwar kommt es ihm noch weniger auf die Heftigkeit des Affektes an (selbst in Feld 3), als vielmehr auf das „ehrfurchtsvolle Gefühl Derjenigen, welche sich durch eine besondere Gnade an diesen Geheimnissen beteiligt sehen“. Bewahren die Gestalten also im ganzen eine würdevolle Ruhe, so bricht doch an einzelnen Stellen schon Neigung zu dramatischer Lebhaftigkeit durch. Die Mittel zur Erreichung des geistigen Ausdrucks sind noch im wesentlichen die sachgemäſse Gestaltung der Extremitäten und die, abgesehen von jenen schon typischen Frauengestalten, zum Vorgange passende Gesichtsbildung. Alles Weitere entzieht sich bei der Zerstörung der Oberfläche der Beurteilung.

Das technische Können ist noch gering. Die Figuren sind im ganzen zu lang gestreckt (Verhältnis von Kopf zu Körper ca. 11 : 74 cm = 1 : 7). Vieles, wie Rute und Bart, ist der Malerei allein überlassen. Die Arme sind zum Teil völlig unmodelliert wie Röhren behandelt. Beachtenswert ist, wie schon bei Feld 1 bemerkt wurde, dass die einzelnen hervorragenden Teile (sogar bis zu Gesichtshälften) meist für sich gearbeitet und mit Dübeln aufgesetzt sind, als ob die Bohle nicht dick genug gewesen wäre, um die hervorstehenden Teile herauszuarbeiten. Das Gewand fällt lose

und natürlich herunter, stösst bei einzelnen Gestalten (vgl. Feld 6) schon auf der Erde auf und schmiegt sich (Feld 1) der Körperbildung an.

Nach alledem vermögen wir diese Passionsscenen von Hürup nicht weiter hinaufzusetzen als in die erste Hälfte des 13. Jahrh. und zwar eher in das 2. als in das 1. Viertel. Dazu zwingt schon die Bildung des Heilandes in Feld 3. Die sehr ähnlichen Passionsscenen zu Nordhackstedt*) sind offenbar nach denen zu Hürup und zwar nicht unerheblich später angefertigt. Das beweist eine Reihe von Zügen. Der Charakter der Gestalten und Köpfe ist in Hürup ein kräftiger, männlicher, in Nordhackstedt weit weicher. Die dramatische Bewegung ist in N. noch gesteigert (vgl. die Gefangennahme, wo Christus das abgehauene Ohr des Malchus schon anheilt, die Kreuzabnahme und die Grablegung). Die Behandlung des Kostüms und der Beigaben ist in H. die ältere (vgl. die spitzen Hüte der Juden, die Frau mit dem Weihrauchkessel). In Nordhackstedt tritt das Zeitkostüm schon stärker hervor (vgl. das Barett der Männer in der Verurteilung Christi und die Kopfbedeckung der Frauen in der Beweinung). Vor allem zeigt die Nordhackstedter Tafel schon jene eigentümliche Haarbehandlung (weit ausgeschwungene S förmig über das Ohr hängende Locken; vgl. besonders den Richter in der Verurteilung und die Gefangennahme), welche erst am Ende des 13. und im 14. Jahrh. üblich wird. — Nach alledem müssen wir die Nordhakstedter Tafel an das Ende der 2. Hälfte des 13. Jahrh. setzen.**)

Der „Ciborien"altar im Dom zu Schleswig.

Taf. V, 20.

Das Werk befindet sich nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle, sondern im Südschiff des Schleswiger Domes. Es ist im Jahre 1894 von A. Olbers restauriert und völlig neu bemalt worden und hat dadurch für die Kunstwissenschaft sehr an Wert eingebüsst, da zahlreiche Fragen, für die man sonst hier Auskunft erwarten dürfte, nunmehr unbeantwortet bleiben müssen.

*) Eine bessere Reproduktion als die vorliegende zu bringen, war infolge der ungünstigen Lage (hoch über dem Chorbogen) und des blendenden weissen Anstriches nicht möglich. Die Tafeln von Nordhackstedt zeigen dieselben Scenen in veränderter Reihenfolge und dazu noch die Verurteilung vor Pilatus. Haupt setzt sie „um 1200 oder wenig später" und bemerkt zu der Hüruper Tafel (I, 311): „Gegenstände, Zeit und Behandlung genau wie in Nordhakstedt." Seine Erklärung zu dieser letzteren lautet (I, 290): „Diese Arbeiten sind von edler Schlankheit der Figuren, die Kleidung ist vornehm gefältelt. Das Ganze, trefflich in den Raum gepasst, allem Hässlichen und Gewaltsamen aus dem Wege gehend, dem Innigen und Lieblichen mit seinen Mitteln nachstrebend, macht einen erhabenen Eindruck." —

**) Vgl. auch die aus vier durchlaufenden Brettern bestehende Tafel mit den auf Goldgrund gemalten Passionsscenen im Welfenmuseum zu Hannover No. 699.

Das vorn auf fünf in Metallhülsen steckenden, 1,66 hohen Säulchen ruhende Gehäuse ist mit einem Satteldache eingedeckt, das wieder von vier Giebeldächern überschnitten ist. Das Ganze hat eine Breite von 3,95 und eine Höhe von ca. 3 Metern. Die Krabben an den Giebeldächern sind überall verschieden gebildet, zum Teil noch mit romanischen Anklängen; doch ist hier nicht klar, was alt und was neu ist. Die linke Seite zeigt frühgotische, wenig stilisierte Eichenblätter mit Eicheln, die rechte Weinlaub mit Trauben. Die die Kapitelle ersetzenden Knäufe sind aus je vier, soweit die jetzige Bemalung ein Urteil zulässt, sehr fein gearbeiteten, gekrönten Köpfen gebildet. Die erste Säule links zeigt männliche, bärtige Gesichter, desgleichen auch die drei mittleren Konsölchen an der Rückwand, während die Eckkonsölchen dort wieder aus je zwei jugendlichen weiblichen Köpfen gebildet sind. Ueber den Knäufen befinden sich eiserne Haken zum Einsetzen von Stangen, an welchen wohl Velarien hingen. Haupt ist der Ansicht, dass „der Altar einst durch Thüren geschlossen war," deren Spuren vor der Restauration deutlich gewesen wären. Doch ist nicht klar, wie sich dieselben an die Säulchen angefügt haben sollen. Uebrigens befinden sich die eisernen Haken an der ganzen Rückwand.

Die hineingestellten überlebensgrossen holzgeschnitzten Figuren stellen die Anbetung der Könige dar in der seit dem 12. Jahrh. üblichen Altersunterscheidung. Danach ist der knieende Melchior ein Greis, der hier links stehende Balthasar (h. 1,82) ein 40jähriger Mann, der allgemein erst seit dem Ende des 14. Jahrh. als Mohr gebildet wird, der rechts stehende Caspar ein Jüngling, Die Madonna (h. 2 Meter) hält das, wie ein kleiner Mann gebildete, ganz bekleidete Christkind steif im Arme.

Die Absicht war jedenfalls, mit diesen vier Gestalten ein feierliches Repräsentationsbild zu schaffen.*) Der Beschauer soll mit Ehrfurcht erfüllt werden vor der Gottesmutter und denen, die begnadet waren, dem Gotteskinde die ersten Gaben darzubringen. Die Gestalten werden daher durch Grösse, Haltung und Gesichtsausdruck über die Sphäre des Beschauers erhoben. Mutter und Kind, sowie Caspar haben jenes eigentümliche Lächeln, welches als Ausdruck einer feierlichen Stimmung gelten soll.

Das Fürsichsein der einzelnen Figur war vielleicht für den Künstler auch ein Mittel des Ausdrucks. Es handelt sich um ein Gruppenbild, in dem jedoch fast auf jegliche Beziehung der Personen zu einander verzichtet ist, wofern die hier reproduzierte Aufstellung die ursprüngliche ist. Melchior, der Knieende, sieht zur Madonna empor; diese streckt zwar die Hand aus,

*) Ueber die Beziehungen zum Dreikönigsspiel vgl.: Die heil. 3 Könige in Legende und Kunst, im Organ für christl. Kunst XXI, No. 3 u. 4.

sieht aber ebensowenig auf den Huldigenden wie das Christkind, das sie auf dem Arme trägt. Ob man nun die beiden stehenden Könige wieder nebeneinander stellt, wie man sie vor der Restauration vorfand, oder wie Haupt sie u. E. richtiger jetzt gestellt hat, macht dafür nichts aus. Nur wenn man sich die ganze Gruppe anders gestellt denkt, etwa wie die an den nördlichen Pfeilern des Würzburger Domes, würden auch diese Figuren einigermassen in Beziehung zur Madonna gesetzt erscheinen. Jetzt erscheinen sie wie zufällig in den Raum hineingestellt. Melchior und Caspar sind auf der Rückseite unmodelliert.

Das Werk könnte, wenn man über seinen ursprünglichen Charakter zur Klarheit käme, von grosser Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte des Altars sein. Es führt mit Unrecht den Namen Ciborienaltar. Denn darunter versteht man ein Gehäuse, das den Altar überdachte, wie wir es ja noch im Dom zu Regensburg und an anderen Stellen erhalten haben. Hier handelt es sich nicht um einen Ueberbau über dem Altar, sondern um einen Aufsatz, der entweder unmittelbar auf dem Altar oder auf einem Unterbau hinter demselben angebracht war. Der spätere Altarschrein hat sich ja offenbar aus dem Reliquienaltar entwickelt. Der Uebergang wird bezeichnet durch die nischenartigen Aufbauten hinter dem Altar, wie sie uns in Frankreich, in Xanten, in Loccum (aus dem 13. Jahrh. aus Holz) und in der St. Elisabethenkirche in Marburg aus gleicher Zeit, aber aus Sandstein, erhalten sind. In diese Kategorie würde das Schleswiger Werk gehören, wenn es überhaupt in der vorliegenden Form als Altaraufsatz anzusehen ist, und zwar würde es in seiner Struktur die grösste Aehnlichkeit mit dem Marburger Altar haben, nur dass die Dimensionen des Gehäuses ungewöhnliche sind.*)

Irgend welche bestimmte Nachrichten waren nicht zu finden. Fest steht nur, dass das Werk im Jahre 1666, als der Brüggemannsche Altaraufsatz von Bordesholm nach Schleswig überführt wurde, vom Hochaltar des Domes entfernt worden ist. Ob er dort aber von Anfang an gestanden hat, muss zweifelhaft erscheinen. Die Zeit würde freilich stimmen. Denn unsere Arbeit stammt sicher aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrh.,

*) Eine eingehende Behandlung dieser „Ciborien"altäre liegt noch nicht vor. Münzenberger, der dafür den Namen Baldachinaltar vorschlägt, sagt (Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalt. Schnitzaltäre Deutschlands S. 29): „Da diese Altarform (der sogen. Baldachin oder Ciborienaltar) nicht zu den Altaraufsätzen zu rechnen, sondern als Altar-Ueberbau zu bezeichnen ist, so werden wir von ihr erst nach Abschluss des gegenwärtigen Abschnittes unserer Arbeit handeln können; dann aber soll von dem Altar-Baldachin von seinem ersten Auftreten in Deutschland an zusammenhängend die Rede sein." — Der um das Studium der mittelalt. Holzplastik so verdiente Verfasser ist aber dazu nicht mehr gekommen.

und der Chor des Domes ist nach dem Brande von 1260 neu aufgeführt worden. Allein für den Hochaltar eines St. Peter geweihten Domes würde man einen anderen bildlichen Schmuck erwarten.

Fraglich kann es auch erscheinen, ob die Figuren, die so verloren in dem Raume stehen, überhaupt in dies Gehäuse hineingehören. Dieselben haben achteckige Untersätze, und der rechte Fuss des knieenden Königs berührt nicht die Erde, sondern schwebt in der Luft, sodass man sich auch denken könnte, dass diese Bildwerke auf Konsolen etwa an den Pfeilern angebracht waren, wie man das in oberdeutschen Kirchen nicht selten findet (vgl. das oben aufgeführte Beispiel von Würzburg aus dem 14. Jahrh.). Andererseits stimmen die Gestalten mit der Architektur und den Knaufköpfen des Gehäuses der Zeit nach überein, und es finden sich auch Beispiele, wo die einzelnen Figuren der Königsgruppe getrennt in verschiedenen Feldern stehen, z. B. in dem inschriftlich aus dem Jahre 1331 stammenden Hochaltar in der Frauenkirche zu Oberwesel.

Lohnend wäre ein Vergleich mit den aus dem 14. Jahrh. stammenden Wandmalereien im Kreuzgang des Domes, wo ebenfalls die Anbetung der Könige vorkommt, wenn dieselben nicht durch die Restauration von A. Olbers (1891) derartig modernisiert wären, dass man nicht mehr urteilen kann. Jedenfalls hat im 13. und im 14. Jahrh. am Schleswiger Dome eine rege künstlerische Thätigkeit geherrscht. —

Der Altar zu Cismar in Holstein.

Taf. VI, 21, 22. VII, 23, 24.

Der Aufbau auf dem Hochaltar der Kirche des ehemaligen St. Johannisklosters des Benediktinerordens zu Cismar (nordöstlich von Lübeck) ist zwar nicht restauriert, hat aber (wohl 1826, als man den Rest der einschiffigen Kirche wieder für den Gottesdienst herrichtete) einen neuen Oelanstrich bekommen, der sich nicht an die ursprüngliche Bemalung gehalten hat. Von dieser zeigen sich nur noch, namentlich auf dem Hintergrund der Felder, eine blaue Farbe und Spuren von Gold und Menniggrundierung. Man scheint also damals die Farbe beseitigt zu haben. Arendt*) sagt in seiner Beschreibung von 1816: „Bemalung und Vergoldung sind bis itzt ganz gut erhalten“. Leider hat er, der sonst so sorgfältig ist, über die Farbe der Figuren nichts hinterlassen. Auch sonst ist manches verloren gegangen. Am Schrein fehlt nur der Krabbenschmuck der Wimperge und der Abschluss dieser wie der zwischen den Wimpergen liegenden Fialen,

*) Neue Schlesw.-Holst. Prov.-Berichte. Jahrg. VI, 1816. S. 388—399: Cismarsche Altertümer von M. F. Arendt.

welche durch öde Kreuze und Kugeln ersetzt sind. Sonst ist der figürliche Teil des Schreines wohl erhalten, während auf beiden Flügeln die untere Reihe gänzlich fehlt. Es ist möglich, dass aus diesen unteren Reihen 1826 manches in die beiden oberen hinaufgesetzt worden ist. Das Ganze hat bis zur Kreuzblume des Mitteltürmchens eine Höhe von 7 Metern. Der Schrein selbst ist 3,24 breit und bis zur Spitze der Wimperge 2,25 hoch.

Aufbau und Einteilung erinnern sehr lebhaft an den Hochaltar der Abteikirche zu Doberan*), wie schon Lisch**) bemerkt hat. Nur bezeichnet der Doberaner Altar, auf den wir noch zurückkommen, das entwickeltere Stadium desselben Typus. Beides sind wirkliche Schränke von gleicher Tiefe (0,50), in die man etwas hineinstellen kann. Sie gehören in die schon im vorigen Abschnitt erwähnte Gruppe der Baldachinaltäre, welche den Uebergang bilden vom Reliquien- zum Schreinaltar. Im Jahre 1816 waren noch die Querbretter vorhanden; vgl. Arendt a. a. O. S. 390: „Dass der Altar wirklich dazu gedient hat, die kostbarsten Sachen der Kirche darin zu verwahren, beweisen die sauberen, rothgemahlten Querbretter, welche in der Mitte jeder Abtheilung als Repositoria angebracht sind und die keinem anderen als allein diesem Gebrauche gewidmet sein konnten.“ In Doberan ist der Schrein mit einem Satteldach eingedeckt, so dass er sich genau wie die ins Grosse übertragene Form der bekannten sargförmigen Reliquienbehälter ausnimmt, nur dass die Vorderseite geöffnet werden kann. In Cismar ist das Gehäuse mit einem Pultdach eingedeckt, über dem sich, wie in Doberan, drei, nur erheblich einfacher gehaltene Türmchen erheben. In den nach drei Seiten offenen Baldachinen der Türmchen stehen in Cismar die halblebensgrossen Figuren: Johannes Ev., Maria mit Kind und Benedikt als Abt. Maria, mit vorgeschobener Hüfte, trägt ein ganz bekleidetes, puppenhaft gebildetes Christkind auf dem Arme. Der Hauptwert bei diesen Gestalten ist auf die Gewandung gelegt; auf sie ist, wie auch unten im Schrein, weit mehr Sorgfalt verwandt als auf Körper und Gesichtsausdruck.

Der Schrein ist in fünf (gegen sieben in Doberan) Fächer eingeteilt. Die Giebel sind dem Pultdach nur vorgelegt und bilden nicht, wie in Doberan, den Abschluss der das Hauptdach schneidenden Satteldächer. Das Laubwerk an diesen Wimpergen, sowie das die Fächer trennende zierliche Maſswerk zeigen die reifen Formen der Gotik. Dagegen sind die Fächer nach vorn noch mit dem Kleeblattbogen überspannt. Maſswerk und Ornamentik, soweit diese erhalten ist, erinnern nicht bloss an den

*) Vgl. Münzenberger a. a. O. S 46 und Taf. V.

**) Lisch in den Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburgische Gesch. Jahrg. XIV, S. 352—73. S. 356.

Doberaner Hochaltar, sondern auch an den dortigen eichenholzgeschnitzten Reliquienschrein*), derart, dass unser Schrein der Zeit nach zwischen diesem Schrank und dem Doberaner Hochaltar angefertigt sein muss. — Ueber diesen Kleeblattbögen befindet sich in jedem Giebelfeld ein Medaillon mit christlichen Symbolen, und zwar der Reihe nach von links nach rechts: 1. ein Adler, der vor einem von gotischen Blättern umrankten Neste ein Junges der Sonne entgegenträgt, während ein anderes aus dem Nest gefallen ist; 2. Maria, die das Einhorn liebkosend umarmt; 3. über der Kreuzigung das Lamm mit dem Kreuz; 4. der Löwe, der über drei Jungen brüllt; 5. der Pelikan, der seine Jungen aus seiner Brust nährt. Darunter befinden sich an den Innenseiten der schrägen Pultdächer der Reihe nach folgende Reliefdarstellungen:

1. Kain mit einem Aehrenbündel in der Linken schlägt mit der Keule nach Abel, der vor einem Altar (der hier wie überall als behangener Tisch mit freien Füssen gebildet ist) knieend ein Lamm emporhält. Aus Wolken darüber ragt die Hand Gott Vaters hervor. Die Figuren sind in gar keine Beziehung zu einander gesetzt; Kain sieht nicht einmal nach dem Bruder hin, den er treffen will. Der Gesichtsausdruck passt nicht zur Handlung, sondern zeigt jenen gleichmässig lächelnden Typus, den wir schon am Baldachinaltar in Schleswig beobachteten. Aller Wert ist auf die Darstellung der leidenschaftlichen Gebärde gelegt, sowohl bei dem Betenden wie bei dem Mörder. — Diese Beobachtungen gelten für fast sämtliche folgenden Felder.

2, Melchisedeck mit dem nach aussen gekehrten Bischofsstab reicht Abraham über den Altartisch hinweg den Kelch mit der Hostie. Dass sich der Vorgang im Freien abspielt, wird durch ein paar verloren in den Raum komponierte Zweige mit stilisiertem gotischen Blattwerk angedeutet. Dasselbe finden wir auf dem Taufbecken in Würzburg von 1279 (in dem Felde: Maria mit den Jüngern), das überhaupt in der figürlichen Behandlung dem Cismarer Altar nicht allzufern steht. Auch hier zeigen die Gestalten eine Leidenschaftlichkeit, die in dem so ruhigen Vorgange nicht begründet ist. Die Arme sind ausgereckt, und das Gewand Abrahams flattert in der Luft. Sehr bezeichnend dafür, wie wenig es dem Künstler darum zu thun war, die Scene anschaulich zu machen, ist, dass Arendt, der die ikonographische Bedeutung noch nicht kannte, die Figuren bezeichnet als „einen Bischof mit der Hostie, die ein Jude verschmäht". Darauf

*) Eine gute Abbildung befindet sich bei Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrh., Berlin, Architektur-Buchhandlung 1899, S. 102, Abb. 85. — Leider ist das in seinen Abbildungen wertvolle Werk mit einem Text versehen, der oft nur erraten lässt, was der Verfasser sagen will.

müsste man in der That bei den ausgereckten Bewegungen Abrahams kommen.

3. Die Kreuzigung zeigt den Heiland in der konventionellen, jämmerlichen Verkrümmung mit ausgereckten Armen. Die Augen sind geschlossen (in Würzburg noch offen). Das Haupt trägt die tauartig gewundene Dornenkrone. Maria (links) lächelt, der ganz verrenkte Johannes (rechts) hält die Hand mit der Fläche nach vorn (wie am Würzburger Becken). Darüber befanden sich wohl die üblichen Embleme, die ihr Antlitz verhüllende Sonne etc..

4. Moses mit Hörnern an der Stirn, den Stab in der Rechten, weist die Juden, um deren Füsse sich Schlangen winden, auf die am Kreuz erhöhte eherne Schlange hin.

5. Abraham ist im Begriff, den Isaak zu opfern. Ein Engel fällt ihm ins Schwert. Auf der Decke (!) des Altartisches brennt das Opferfeuer. Links unter dem stilisierten Zweige kommt ein gut beobachteter Ziegenbock zum Vorschein.

In den zehn Feldern des Schreines wird die Lebens- und Leidensgeschichte des Herrn erzählt. Die Darstellung beginnt unten links:

1. Die Verkündigung. Arendt sah noch die Majuskelinschrift: Ave gracia plena dominus tecum.

2. Die Geburt. Zwischen Maria, die das bekleidete Kind hält, und dem auf einer Bank sitzenden, anbetenden Joseph befindet sich auf stilisiertem Sockel die Krippe mit den Köpfen von Ochs und Esel. Die Mondsichel rechts fehlt. Die Anordnung ist wie in Würzburg.

3. In der Anbetung der Könige sind mehr Beziehungen zum Ausdruck gebracht als im Schleswiger Altar. Balthasar weist auf den Stern. Das bekleidete, auf dem Schoss stehende Kind streckt sein Händchen nach dem knieenden Melchior aus, der die Krone abgelegt hat.

4. Die Darbietung im Tempel. Drei fast völlig gleichgebildete Frauen treten mit dicken Kerzen an den Altartisch. Die vorderste, Maria, hält das Kind, das eine Taube in den Händen hat.

5. Auf der Flucht nach Aegypten hält Maria in der Rechten eine Taube. Das Kind pflückt sich einen Apfel, der an einem Stämmchen mit einem stilisierten Blatt hängt.

6. Die Taufe im Jordan weicht in keinem Zuge von der konventionellen Darstellung dieser Scene im 13. und 14. Jahrh. ab. Sie kommt schon im altchristlichen Bildercyklus vor. Christus steht erst nackt in den Wellen, und daneben ruht häufig der personifizierte Flussgott. Dann stellt sich das Gefühl ein, dass es schicklich sei, den Körper des Herrn bis zur Scham mit den Wellen des Jordan zu verdecken. „In den frühmittelalter-

lichen Darstellungen des Abendlandes," sagt Kraus*), „bemerkt man meistens ein künstliches Emporsteigen des Jordan, der sich in einer fast dreieckigen Hochwelle bis zur Scham Christi emporhebt." Es wäre interessant festzustellen, wann dies Motiv zum ersten Male auftaucht, weil gerade diese Darstellung ungemein lehrreich ist für die Entwickelung des künstlerischen Empfindens im Mittelalter. Erst wird das Jordanwasser auf Grund der Naturbeobachtung natürlich gegeben. Dazu tritt nun in der karolingisch-ottonischen und in der romanischen Epoche das oben angedeutete Gefühl der Schicklichkeit, das der Natur Gewalt anthun heisst. Es liegt aber doch immer noch die Vorstellung des Wassers vor, das sich in dem Moment, wo der Weltheiland in die Flut tritt, zu einer kühnen Welle emporbäumt, die die Pudenda des Herrn verdeckt. Kraus führt als Beispiel das nach 1200 zu setzende Taufbecken im Hildesheimer Dom an. Auf dem Lütticher Taufbecken von 1112 ist der Unterkörper Christi in einem fassartigen Gefäss versteckt. Wir finden die hochgezogene Woge aber schon auf den aus dem 10. Jahrh. stammenden Elfenbeinplatten (No. 461 und 462) im Berliner Museum deutscher Herkunft, sowie in dem Evangelienbuche Bernwards (im Domschatz zu Hildesheim Nr. 18), das ja auf S. 17/18 die Widmung Bernwards enthält. Hier sind in der Abbildung zu Anfang des Johannesevangeliums (p. 174) noch Fische in der springenden Woge gemalt; und die Woge reicht hier, wie an dem Würzburger Taufbecken von 1279, nur eben bis zum Unterleib. Auf einem rheinischen Elfenbeintäfelchen im Darmstädter Museum (No. 11) aus dem 11. Jahrh. scheint der nackte Körper des Herrn unter der konventionell gebildeten Woge bis zu den Füssen noch durch. Später geht die Vorstellung des Wassers ganz verloren. Die Woge wird zur willkommenen Gelegenheit, um die Unfähigkeit, den nackten menschlichen Körper zu bilden, zu verbergen, und in der vorliegenden Darstellung in Cismar erscheint der Körper des Herrn bis zum Hals in Bänder eingewickelt, die mit dem Wasser nur noch die gewellte Linie gemein haben.

7. Die folgende Scene stellt wohl Christus vor Herodes dar, da der Richter die Königskrone trägt. Uebrigens liegt auch hier die Auffassung des Richters zu Grunde, wie sie im Soester Recht zum Ausdruck kommt, wonach er „auf dem Richterstole" sitzt „als ein griesgrimmender Löwe, den rechten Fuss über den linken geschlagen".**) So ist auch der richtende König im Martyrium Johannis auf dem linken Flügel dargestellt.

8. Das Mittelfeld der oberen Reihe enthält die Geisselung. Die Scene zeigt im Vergleich zu Hürup schon das fortschreitende Behagen an der

*) a. a. O. II, 1. S. 293.
**) Vgl. Kraus a. a. O. S. 303, und Grimm, deutsche Rechtsaltertümer II, 763.

Roheit der Exekution, indem der die Vorderseite des Körpers züchtigende Scherge mit einem in drei starke, vermutlich mit Dornen versehene Kugeln auslaufenden Instrument dreinhaut. Dieser Scherge trägt Federn am Kopfe. Solche Gestalten, die Bendixen Morianen nennt, kommen z. B. auch auf der kleinen quadratischen, holzgeschnitzten Tafel der Kirche zu Röldal im Bistum Bergen vor, die Bendixen*) in das 14. Jahrh. setzt. In die Rückwand des Feldes ist eine spitzbogige Thür eingeschnitten, sodass die Figur des Herrn, wie Haupt sagt, „durch etwas anderes ersetzt werden konnte". Solche Thürchen, und zwar deren drei, finden sich auch in der Rückwand des Doberaner Altars. „Diese Thüren," meint auch Lisch (a. a. O. S. 353), „sind offenbar dazu bestimmt gewesen, von hinten etwas in die Schreine stellen zu können." — Was das gewesen sein könnte, kann man sich nicht recht vorstellen. Die richtige Bedeutung dieses Thürchens hat schon Arendt (a. a. O. S. 394) erkannt. Durch dieses versteckte Thürchen an der Rückwand wurde nämlich das bis 1830 noch erhaltene Schloss zugänglich, durch welches man den die kostbaren Gegenstände enthaltenden Schrein öffnen konnte. Arendt beschreibt die Vorrichtung folgendermassen: „Das Schloss liegt in einer kleinen Thür mitten in der Rückenbohle des Mittelstücks. Mit dieser letzteren wurden die vorher zugeschobenen Seitenflügel durch zwei eiserne Stangen, Haken und Krampen feste vereinigt; dann die kleine Thür verschlossen und so die Eröffnung des Ganzen für jeden Unbefugten etc. ungemein erschwert." —

11. und 12. Ueber die letzten beiden Darstellungen: 11. die Kreuztragung und 12. die Auferstehung aus dem Grabe, ist nichts zu bemerken, was nicht aus der Abbildung hervorginge.

Die Seitenwände zeigen innen je unter einem rauchfassschwingenden Engel links: Laurentius, Stephanus, einen Ritter mit Schwert und goldenem Kreuz in rotem Wappen und St. Georg; rechts: vier weibliche Heilige, unter denen nur Agnes mit Lamm und Ring, sowie Katharina mit dem Schwert erkennbar sind.

Die Flügelbilder, welche Scenen aus den Legenden Benedikts und Johannes des Evangelisten enthalten, sind mit Sicherheit nicht zu deuten, da möglicherweise bei der Herrichtung des Altars Stücke aus den unteren Feldern, die jetzt leer sind, aber auch Reliefscenen enthalten haben, in die oberen Reihen hinaufgesetzt sind. Zudem sind beide Legenden sehr schwankend und ihre Darstellungen gehören in Deutschland zu den Seltenheiten, sodass das Vergleichsmaterial knapp ist. Zu Arendts Zeiten

*) Vgl. die Abbildung in Bergens Museums Aarbog for 1893: B. E. Bendixen, Aus der mittelalterl. Sammlung des Museums in Bergen V.

waren die unteren Reihen noch erhalten; doch nützt uns seine Beschreibung hier sehr wenig.

Der rechte Flügel enthält die Legende Benedikts, welche von Gregor d. Gr. aufgezeichnet ist (Patrolog. ed. Migne 66, 127 ff.).

1. Das erste Feld oben links, das, wie die Umrisse am Hintergrund beweisen, ursprünglich mehr Figuren gehabt hat, stellt einen jugendlichen Laien in langem Gewande dar, der die linke Hand schamhaft vor das Gesicht hält, offenbar um nicht auf die jugendliche Frauengestalt hinzublicken, die vor ihm wandelt. In der rechten Ecke sieht man die Andeutung eines Kapellchens, vor dem derselbe junge Mann kniet, eine viereckige Schale in den Händen haltend, die auch am Dache des Häuschens aufgehängt ist. Die Darstellung bezieht sich auf die Jugendgeschichte Benedikts, der erst mit seiner Amme Cyrilla in die Einsamkeit wandert, dann aber sich, weil er auch ihr gegenüber die Versuchung fürchtet, von ihr trennt, und der sein erstes Wunder verrichtet, indem er ein von der Amme zerbrochenes Gefäss (Kornsieb?) wieder ganz macht.

2. Das zweite Feld enthält mehrere Scenen. Links bekehrt der bärtige Benedikt einen jungen Mönch. In der Mitte erscheint er in der Blätterkrone eines stilisierten Baumes im Kampf mit einem drachenartigen Ungetüm. Darunter sehen wir ihn sich in den Dornen wälzen, um das Fleisch abzutöten, während ein anderer Mönch davor kniet.

3. Die Darstellung des halben Eckfeldes, in der ein Mönch Benedikt ein Gefäss entgegenhält, bezieht sich wohl auf den Vergiftungsversuch, den die Mönche im Kloster machten.

4. Das erste Feld unten links veranschaulicht die Strenge der Klosterzucht Benedikts.

5. Im Mittelfelde sitzt Benedikt links an einem Lesepult. Vor ihm stehen drei Männer, von denen der mittlere die Königskrone trägt. Rechts kniet ein Gekrönter vor Benedikt, der den nach innen gekehrten Abtsstab hält. Die Darstellung bezieht sich wohl auf die Erzählung, dass der Gotenkönig Totilas einst mit Begleitern in Verkleidung vor B. erschien, von diesem aber als der König erkannt wurde.

6. Das letzte Feld stellt wohl eine jener Krankenheilungen oder Totenauferweckungen dar, welche in der Legende Benedikts zahlreich vorkommen. Die untere Reihe enthielt nach Arendt noch „sein Absterben und sein Leichenbegängnis, nur allzu lebhaft, indem beständig fette Mönchsfiguren, Könige und Königinnen, Engel und Teufel vorkommen“.

Der linke Flügel enthält die Legende Johannes des Evangelisten.

1. Links oben wird Johannes von Christus, der einen wesentlich anderen Typus zeigt, wie die Darstellungen im Schrein, berufen.

2. Im Mittelfelde sehen wir das Martyrium des Apostels. Das Feuer, das der linke Scherge schürt, ist nur gemalt.

3. Johannes sitzt vor einem Schreibpult, hält mit der Linken mit einem messerartigen Instrument das Buch offen, während die Rechte den Calamus führt. Vor ihm stehen zwei Engel. Darüber schwebt das Brustbild Christi, der in der Linken ein Buch hält. Es ist die Berufung des Apostels zur Apokalypse auf Patmos.

4. Das linke untere Feld zeigt einen Kriegsmann, der einen Bogen in der Hand hält vor Johannes, der eine Taube an sich drückt. Die Darstellung kann sich auf die Erzählung beziehen, wie Johannes den Räuber bekehrt.

5. In der Darstellung des unteren Mittelfeldes möchten wir die Auferweckung der Drusiana sehen.

6. Unklar ist die letzte Darstellung. Vor Johannes, der mit Bischofsmütze und Handschuhen auf einem Throne sitzt, stehen zwei Männer. Der eine hält kugelförmig gebildete Gegenstände (Kieselsteine?), während der andere mit einem Hammer auf einen Ambos schlägt. Dahinter präsentiert ein anderer dem Bischof eine Schale. Die Legende (vgl. die Darstellung an einem Fenster der Kathedrale zu Bourges) erzählt, dass zwei junge Männer, als Johannes Bischof von Ephesus war, ihre Schätze verkauften, um ihm nachzufolgen, das aber später bereuten. Johannes hiess sie Kieselsteine sammeln etc. Ein Teil der Darstellung wenigstens scheint sich auf diese Legende zu beziehen.

Die Darstellungen der Flügel haben einen wesentlich anderen Charakter als die des Schreines. Von der hier zum Ausdruck kommenden leidenschaftlichen Erregtheit ist in der schlichten Erzählung der Legenden nichts zu spüren. —

Von den Aussenbildern der Flügel ist so gut wie nichts mehr erhalten. Nach Arendt enthielten diese Gemälde die Verherrlichung oder Fürbitte der Maria, die neben Christus auf einer Bank sitzt, zu deren Füssen zwei kleine anbetende Mönche knieen, „in einem Kreise,“ umgeben von den Evangelistenzeichen und den zwölf Aposteln.

Nach der Beschreibung Arendts ist es sehr bedauerlich, dass diese Flügelbilder, die auch wohl für die Bestimmung des Alters wichtig gewesen wären, nicht erhalten sind. „Alle Figuren dieses Altargemäldes,“ sagt er, „sind auf blauem Grunde, ganz in Gold vorgestellt, nur mit Ausnahme der Köpfe, Hände und Füsse. Falten und Schattierungen der Kleider sind mit braunen Strichen angedeutet. Die Bildung der Gesichter ist ganz eigentümlich und weit besser, als alle übrigen in Bildhauerarbeit an diesem ganzen Werke.“ Unter den Evangelistenzeichen hielt der Adler

eine Rolle mit den Worten: in principio erat verbum „in breiter Minuskelschrift“. Die ganze Einteilung des Gemäldes mit ihren goldenen Figuren erinnert Arendt „an die in Gold getriebene Altartafel der Markuskirche in Venedig, eine Art der Arbeit, wovon wir nur eine einzige Probe, in Kupfer getrieben und ganz vergoldet, nämlich die Altartafel zu Quern in Angeln (vgl. oben S. 33) in unsern Ländern besitzen.“ —

* * *

Zwischen dieser und den zuletzt betrachteten Arbeiten liegt eine entscheidende Wandlung der Auffassung.

Der Künstlers hatte ein Gehäuse für kostbare Reliquien zu schaffen oder zu schmücken und in der Fassung dieser Heiltümer nach der Tradition die alte Heilswahrheit, die Erlöserthat des Herrn, zugleich aber auch die besonderen Beziehungen der kirchlichen Gemeinschaft, für welche das Werk bestimmt war, zu schildern, und zwar nicht mehr lediglich für die fromme Gemeinde.

Er stellt also die Erlöserthat zwar in den Mittelpunkt, bereitet auf sie durch die üblichen Darstellungen ante legem und sub lege, welche die Kreuzigung umgeben, vor. Aber dieser Kern tritt zurück hinter der Darstellung der für die besondere Ordensgemeinschaft interessanten Themen. Die Umrahmung der eigentlichen Heilsgeschichte —, die Freifiguren von Johannes, Benedikt und der Maria in dem kühnen Aufbau und die breite Erzählung in den Flügeln treten für den Beschauer, der das Ganze in der Kirche auf sich wirken lässt, in den Vordergrund.

Die Mittel, um die künstlerische Wirkung zu erzielen, sind verwickelter. Es wird nicht mehr in schlichter, leicht übersichtlicher Weise an das Verständnis und an das Mitempfinden der Gemeinde im einzelnen appelliert, sondern es wird ein Zusammengesetztes aus Freifigur, Relief und architektonischem Aufbau geschaffen, das sich als Glied in die Architektur des Chores einfügt und nur als Ganzes zu der Gemeinde spricht. Die Feinheit der eigentlichen Bildhauerthätigkeit ist nicht mehr für die Gemeinde da, sondern nur für den Nächststehenden, den Priester, verständlich. Die kleinen, in den Flügeln nur ca. 36 cm hohen Figürchen reden nur zu denen, die an und um den Altar amtieren. — Und wie das Publikum, an das sich der Künstler wendet, ein anderes ist, so scheint auch der Darsteller selbst ein anderer geworden zu sein. Das ist nicht mehr der von der Erkenntnis des Dogmas durchdrungene Kleriker, der sich belehrend und erbauend an die Laien wendet, sondern das scheint eine rohere Natur zu sein, etwa der Laie, der die Kunstfertigkeit von Klerikern gelernt hat, und der sich nun seinerseits in erster Linie an die Geistlichkeit wendet.

Für die Skulptur bedeutet das Werk einen entschiedenen Rückgang. Das Ganze nimmt sich aus wie ein farbenprächtiges Gemälde in reicher Umrahmung. Es ist mehr die Thätigkeit des Architekten, der im Aufbau die Höhendimensionen vorherrschen lässt, und des Malers, der seinen Farbensinn walten lässt, die zum Ausdruck kommt, als die des Plastikers. Die Freifiguren sind zu hoch gestellt. Sie wirken mehr als Architekturglieder. Und die Reliefs, die Schrein und Flügel füllen, sind so flach gehalten (nur 2 cm tief), dass sie sich von dem blauen oder goldenen Hintergrunde fast nur wie Umrisszeichnungen abheben. Der Charakter des Flachreliefs ist gut gewahrt. Es giebt nur eine Schicht, und Ueberschneidungen kommen kaum vor. Aber das eigentlich plastische Fühlen, das Wirken durch die Feinheiten der Form, steht zurück.

Auch appelliert das Werk nicht mehr in dem Maſse wie die früher betrachteten an das Mitempfinden des Beschauers. Es ist eigentlich nur eine Stimmung, die durch den figürlichen Teil erweckt werden soll, das ist eine allgemeine, nicht näher zu charakterisierende seelische Erregtheit. Erreicht wird das durch die leidenschaftliche Bewegtheit der Körper und Gliedmaſsen und durch die die Bewegung noch verschärfende Gewandbehandlung, die sich hier schon in einer Weise in den Vordergrund drängt, die zu der untergeordneten Bedeutung dieses Elementes im Bilde in keinem Verhältnis steht. — Man vergleiche im Schrein besonders die oberen Felder vom Morde Kains bis zum Opfer Isaaks. Vom Gesichtsausdruck, als einem Mittel, um das geistige Wesen zu veranschaulichen, wird kaum Gebrauch gemacht. Die Köpfe haben fast in allen Situationen den gleichen Typus mit breitem, lächelndem Munde. Auch die Naturbeobachtung steht auf tieferer Stufe. Auf die verständnislose, rein konventionelle Wasserbehandlung in der Taufe haben wir schon hingewiesen. Der Baum, von dem das Kind einen Apfel pflückt in der Flucht u. ä., wirkt fast wie eine Hieroglyphe.

* *
*

Das St. Johanniskloster des Benediktinerordens in Lübeck, das fast zu derselben Zeit, wie das Cistercienserkloster in Doberan, in den siebziger Jahren des 12. Jahrh. gegründet worden war, wurde 1237 derartig geteilt, dass die Nonnen zum Cistercienserorden übertraten, während die Mönche nach Cismar in Wagrien versetzt wurden.*) Die Uebersiedelung erfolgte

*) Heinr. Ranzau, descript. Cimbr. chers. Westphalen I, p. 34 berichtet von der Kirche: exstructum 1238 ut ex inscriptione testudinis ejusdem templi videre licet. Wenn demnach der im Ganzen zuverlässige Ranzau im 16. Jahrh. an der Kirche die Jahreszahl 1238 gesehen hat, so kann sich diese keinesfalls auf das erhaltene Kirchengebäude bezogen haben.

im Jahre 1244. Dass damals die Kirche schon fertig war, ist ausgeschlossen. Die Erfahrung spricht dafür, dass bei einer solchen Neugründung zunächst mit einem provisorischen Bau begonnen wurde, und dass die Herstellung eines massiven Kirchengebäudes Jahrzehnte dauerte. Die Formen des erhaltenen Chores sprechen für den Anfang des 14. Jahrh. Es kann aber ja der Altar, wenigstens in der Form des Reliquienschreines, aus Lübeck mitgebracht sein und schon in der provisorischen Kirche gestanden haben.

Die Ornamentik lässt eher noch auf das 13. als auf das 14. Jahrh. schliessen. Schrein und Flügel werden noch von dem reinen Kleeblattbogen beherrscht, und die Wimperge und Giebel werden nicht von Kreuzblumen, sondern von Blättern bekrönt.

Für den figürlichen Teil ist die Haarbehandlung charakteristisch Fast sämtliche Köpfe im Schrein, wie auf den Flügeln, zeigen jene S-förmigen Locken, welche in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. geradezu als herrschend bezeichnet werden können, und zwar international in Nord und Süd, in Ost und West. Wir sehen sie z. B. in dem unteren Teile des Altars zu Oberwesel, der von 1331 stammt, auf dem Grabmal Konrads von Fürstenberg († 1346) in der Klosterkirche zu Lichtenthal, auf dem Grabmal des Petrus Wise († 1338) in Doberan, in den Miniaturen des Antiphonars der Kölner Klarissen aus dem 14. Jahrh. (Wallraf-Richarz-Museum in Köln), den Glasgemälden im Chor der Jacobskirche in Rothenburg o./T., dem niederrheinischen Elfenbeinreliquiar mit der Madonna im Münchener Nationalmuseum (nach der zur Zeit vorliegenden Katalogisierung No. 21 in Saal 8) von 1320—80, in der aus dem 14. Jahrh. stammenden Handschrift der Biblia Pauperum aus dem Stift St. Florian in Oesterreich u. s. w. Wir finden aber dieselbe Haarbehandlung auch schon im 13. Jahrh., z. B. in Hieronymi bibl. div. im Kölner Domschatz. — Auch dies Charakteristikum bietet also für die Datierung nicht mehr, als die Bestätigung dessen, was wir schon wissen, dass das Werk im Ausgang des 13. oder in der ersten Hälfte des 14. Jahrh entstanden sein muss.

Etwas bestimmter wird die Datierung durch den Vergleich mit anderen Arbeiten. Der Doberaner Altar zeigt einen so gleichen Aufbau und eine so ähnliche Einteilung, dass man bei der Nähe beider Plätze beide Schreine aneinanderknüpfen muss. Entweder ist der Cismarer Altar das Vorbild für den reicher gehaltenen Altar von Doberan gewesen, oder unser Altar stellt sich als eingeschränkte Wiederholung des Doberaner

Es ist vielmehr anzunehmen, dass bald, nachdem 1237 die Trennung des Klosters ausgesprochen war, mit dem Bau der Klostergebäude und wohl einem provisorischen Gotteshaus 1238 begonnen worden ist.

Aufsatzes dar. Wir möchten das erstere annehmen und den Cismarer Schrein für älter halten als den Doberaner und für jünger als den dortigen Kelchschrank. Dafür spricht schon das Vorherrschen des reinen Kleeblattbogens im Cismarer Altar, dessen Schmuckformen auch sonst denen des Kelchschrankes näher stehen.

Am Doberaner Altar sind nach Ansicht aller Forscher zwei Arbeitszeiten zu unterscheiden. Der obere Teil des Schrankes und der Flügel war schon vorhanden, als man zu einer Erweiterung schritt, indem man den unteren Teil hinzufügte. Den oberen Teil setzt Lisch*) in das 13. oder die erste Hälfte des 14., den unteren in die zweite Hälfte des 14. Jahrh. Münzenberger**) meint, dass der obere Teil noch ganz dem 13. Jahrh. angehöre, während der Untersatz ins erste Viertel des 14. zu setzen sei. Schlie***) endlich entscheidet sich für den älteren Teil für das erste Viertel des 14. Jahrh., während er den jüngeren in die zweite Hälfte desselben Jahrhunderts verweist. Wir müssen uns Schlie anschliessen, können aber den Zusatz, den er an anderer Stelle (S. 597) macht, dass der Schrein „vielleicht gar noch dem Ende des 13. Jahrh. angehöre," nicht unterschreiben. Dies wird sich auch empfehlen in Rücksicht auf die von Schlie†) angeregte, sehr wahrscheinliche Vermutung, dass derselbe ältere Meister, der den oberen Teil des Hochaltars schnitzte, auch das Sakramentshaus, das Kruzifix mit der Marienseite des darunter befindlichen Altarschränkchens (vermutlich von 1368) und auch noch die Apostelfiguren des Hochaltars zu Doberan geschaffen habe.

Den Kelchschrank in Doberan setzt Hasack††), der hier französische Einflüsse wittert, in die Zeit um 1250. Schlie äussert sich darüber nicht näher. Wir setzen ihn in die zweite Hälfte des 13. Jahrh.

Dazwischen gehört das Cismarer Gehäuse, das also um 1300 gesetzt werden muss, eher noch in das 13. Jahrh. hinein als in das 14.†††).

*) a. a. O. S. 358.

**) a. a. O. S. 46.

***) Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. III S. 526; Schwerin 1899.

†) a. a. O. S. 605.

††) a. a. O. S. 103.

†††) Haupt a. a. O. II S. 13: „Der Aufsatz ist aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrh." — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, 141: „Gegen Anfang des 14. Jahrh." — Münzenberger, a. a. O. S. 46, schreibt den Altar noch dem 13. Jahrh. zu und meint, dass er noch in der älteren, 1254 begründeten Kirche gestanden habe. Er hält es jedoch für wahrscheinlich, dass dieser Aufsatz ursprünglich noch ein reiner Reliquienschrein war, in den der figürliche Schmuck „in etwas späterer Zeit" eingesetzt worden sei. Münzenberger hat den Altar selbst nicht gesehen. — Arendt (Prov. Ber. 1816, S. 395) schliesst daraus, dass im Schrein Majuskeln, auf den Flügeln Minuskeln vorkamen, auf die Mitte des 14. Jahrh.

Wenn nun auch die Aehnlichkeit der Anlage zwischen dem Doberaner und dem Cismarer Altar so gross ist, dass auf Beziehungen zwischen beiden geschlossen werden muss, so ist doch für den figürlichen Teil keinesfalls an ein und dieselbe Hand zu denken Denn die Kopfbildung ist in Cismar durchweg eine andere wie in Doberan. Wohl aber kann die Anlage des Gehäuses auf eine gemeinsame Quelle in Lübeck hinweisen, zu dem in jener Zeit beide Klöster Beziehungen hatten. Die Cismarer kamen ja aus Lübeck, und in Doberan befindet sich der Grabstein des 1338 verstorbenen Petrus Wise, der aus Lübeck stammte, und dessen zwei Brüder Johann und Heinrich in der Zeit, in der der Doberaner Altar entstand, Mönche des Klosters (der eine sogar Schatzmeister) waren.

Einen bestimmten landschaftlichen Hinweis enthält unser Werk weder in seinem Aufbau, noch in seinem Formenschatz, noch auch in seinem figürlichen Teile. Auf eine gewisse Aehnlichkeit in der Anlage des Gehäuses mit dem Altar in der St. Jacobskirche in Nürnberg ist schon anderwärts hingewiesen worden. Auch der Altar zu Oberwesel zeigt nur ein fortgeschrittenes Entwicklungsstadium desselben Typus.

Auch der figürliche Teil weist nichts Besonderes auf. Wir finden die gleiche Kopf- und Körperbildung, wie aus den oben angeführten Beispielen hervorgeht, überall. Die oben schon genannten Zeichnungen des Antiphonars der Kölner Klarissen brauchte man nur ins Plastische zu übertragen, um genau denselben Körper- und Kopftypus zu erhalten. Beziehungen zum Niederrhein liegen auch sonst nahe. Alle diese Werke gehören ins 14. Jahrh., und wir stehen daher nicht an, auch den figürlichen Teil unseres Altars in die erste Hälfte dieses Jahrhunderts zu verweisen.

Leider wird die Schwierigkeit der Zeitbestimmung noch dadurch erhöht, dass auch an unserem Altar zwei Hände thätig gewesen sind. Die Flügelbilder zeigen eine so viel ruhigere Auffassung und eine so viel schlichtere und natürlichere Gewandbehandlung, dass sie nicht von der Hand dessen stammen können, der den Schmuck des Schreins geschaffen hat. Beide dürften aber zeitlich nicht weit auseinander liegen; denn der Kopftypus und die Haarbehandlung sind im Schrein annähernd die gleichen wie in den Flügeln. Die Verschiedenheit ist zum Teil auch durch den Gegenstand bestimmt. Denn für die Passionsscenen im Schrein waren die Vorbilder geläufiger und zahlreicher als für die in Deutschland verhältnismäfsig seltenen Legenden von Johannes und Benedikt. Wir wären geneigt, die schlichten, ruhigen Erzählungen der Flügelbilder für etwas älter zu halten als die des Schreins, weil sie den datierten Darstellungen des Würzburger Taufbeckens noch näher stehen. Allein es giebt auch Manches, was dagegen spricht. Wir haben alle Möglichkeiten durch-

erwogen und wir sind zu völliger Klarheit nicht gekommen; hauptsächlich deshalb nicht, weil die äusseren Flügelgemälde mit ihrer „Minuskelinschrift“ und manchen anderen Anzeichen, die nach der Arendtschen Beschreibung für die Zeitbestimmung wichtig wären, sich heute der Beurteilung entziehen.



Gestühlwange aus dem Chor des Lübecker Doms.

Unsere Annahme aber, dass der figürliche Teil, wenigstens des Mittelschreins, aus dem Anfange des 14. Jahrh. stammt, bekommt eine wesentliche Bestätigung. Im Chor des Lübecker Domes befinden sich Reste eines geschnitzten Gestühles, die dieselbe Hand zeigen, wie die Schnitzereien des Cismarer Altars (vgl. die Abbildungen). Auf der linken Seite des jetzt an der Ostwand des Lettners aufgestellten Gestühls finden sich fast dieselben Darstellungen, wie in den schrägen Pultdächern des Cismarer Altars. Oben thront Christus. Darunter begegnen wir den Darstellungen: Moses mit der Schlange, die Trauben tragenden Boten Josuas, das Opfer Abrahams und die Ermordung Abels. — Der thronende Christus und die Gestalt Abrahams, dem der Engel ins Schwert fällt, machen es sicher, dass ein und derselbe Künstler beide Stücke angefertigt hat. — Das Chorgestühl des Lübecker Doms hat aber zu den Sedilia gehört, mit welchen Bischof Heinrich von Bocholt, der 1341 gestorben ist, seinen

neuen Chor zierte.*) — Damit ist wenigstens für den figürlichen Teil des Schreines ein bestimmter Anhalt gewonnen. Ob der Künstler nun ein Cismarer oder ein Lübecker gewesen ist, kann ja nur durch Auffindung bestimmter Nachrichten entschieden werden. Das Wahrscheinliche nach den obigen Darlegungen aber ist, dass wir es mit einem Lübecker Skulptor zu thun haben, der für den Bischof das Chorgestühl und für das Kloster den Altarschmuck geschaffen hat. — Unter den Vorbildern, die er benutzt hat, mögen die niederrheinischen von besonderem Einfluss gewesen sein.



Gestühlwange aus dem Chor des Lübecker Doms.

Jedenfalls gehört der Cismarer Altar zu denjenigen Werken, an

*) „Der Dom zu Lübeck", Text von Dr. Theod. Hach, Lübeck, Komm.-Verlag von Ludw. Möller. S. 30. Leider giebt die Publikation keine Abbildung unserer Gestühlwange, sondern nur die der weniger interessanten „mit dem entwurzelten Baume". Taf. XIII, E u. F.

denen die Kunstgeschichte und die christliche Archäologie künftig so wenig mit Stillschweigen vorübergehen dürfen, wie an denen der Doberaner Kirche.

Die Altäre zu Landkirchen und zu Burg auf der Insel Fehmarn.

Taf. VII, 25—27, VIII, 28, 30, 31 und Taf. VIII, 29.

Ueber diese Schnitzereien können wir uns kürzer fassen, da beide Altäre von uns schon in den Beiträgen zur Kunstgesch. Schl.-Holst. I: Zur Kenntnis der mittelalterl. Schnitzaltäre, S. 153—163, ausführlich behandelt worden sind. Wir beschränken uns also hier im wesentlichen darauf, diejenigen Beobachtungen hinzuzufügen, welche für den Gang der gegenwärtigen Arbeit wichtig sind.

Der Altar zu Landkirchen ist, wenn auch einzelne Felder ganz fehlen, doch viel besser erhalten als der zu Burg. Der Aufsatz stand vermutlich bis z. J. 1715 auf dem Hauptaltar der St. Peterskirche, der Hauptkirche der Insel, wanderte dann an die Südwand der dumpfigen Kirche, wo er neben anderen Einbussen auch unter der Feuchtigkeit gelitten hat, bis er im J. 1898 vom Thaulow-Museum in Kiel erworben wurde (Katal. No. 18. 1898, 234). Hier wird er nicht restauriert, sondern nur sachgemäſs behandelt, sodass, was noch da ist, fürderhin gesichert bleibt.

Die jetzige Bemalung ist zwar nicht die ursprüngliche, sondern entstammt einer schon in alter Zeit mit Leimfarben hergestellten Renovation. Darunter befindet sich aber fast überall noch, und zwar ziemlich wohl erhalten, auf Leinwandgrund die alte Farbe. Die Gewänder sind meist glanzgolden mit rotem oder blauem Futter. Glanzgolden war auch der Hintergrund ohne Musterung. Auch Silber scheint vorzukommen: auf dem Gewande des Judas in 12 und auf dem Dache der Hölle in 11.

Der Schrein (h. 1,93; br. 2,78) mit seiner feinen Ornamentik ist a. a. O. ausführlich beschrieben.

Die von uns gebrachte Abbildung zeigt die a. a. O. begründete ursprüngliche Anordnung:*)

---

*) Leider hat beim Photographieren eine irrtümliche Umstellung der Felder 3 und 4 stattgefunden. Die Geisselung gehört, wie die Umrisse des Goldgrundes zweifellos darthun, in Feld 3.

1 Christus am Oelberg.	2 Judas-kuss.	13 Weisung Christi an die Jünger.	14 leer (vermut. früher Christus als Weltenrichter)	12 Abend-mahl.	11 Christus in der Vorhölle.	10 Christus als Gärtner.
3 Geisse-lung.	4 Christus und Pilatus.	5 Kreuz-tragung.	6 leer (enthielt die Kreuzigung).	7 Pietà.	8 leer (früher Be-stattung).	9 Auferste-hung aus dem Grabe.

Zu den einzelnen Feldern ist Folgendes nachzutragen:

In der Darstellung des betenden Heilands (Feld 1) sind Petrus, Johannes und Jakobus (nach Markus 14, 33) zu erkennen. Petrus hat einen derben, breiten Kopf mit starken Backenknochen und kurzem, starken Vollbart. Jakobus hat einen etwas länglichen Kopf mit langem, wallendem Barte, und Johannes zeigt den üblichen jugendlichen Typus mit kurzem Lockenhaar. Das Gesicht des Heilandes ist schmäler, mit langer, gerader Nase und zweigeteiltem Barte. Judas im folgenden Felde (Gefangennahme) zeigt einen unter herunterhängendem Schnurrbart etwas spitz zugeschnittenen Kinnbart. Diese Charakteristik der Köpfe ist in allen Darstellungen, auf denen diese Persönlichkeiten vorkommen, leicht wieder zu erkennen. Aber mehr Männertypen hat der Künstler für die Apostel überhaupt nicht. Im Abendmahl (Feld 12), wo wir die Zwölfe mit dem Heiland versammelt sehen, kehrt der Kopf des Jakobus viermal, der des Petrus dreimal und der der übrigen je zweimal wieder; bisweilen unmittelbar nebeneinander.

In der Vorführung vor Pilatus (4) hat der Mann, der zur Rechten des Herrn steht und der durch seine Kleidung von den Schergen im Zeitkostüm unterschieden ist, den Judastypus. Dieser Auffassung, dass sich auch der Verräter unter denen befand, die den Herrn vor die Obrigkeit führten, begegnen wir auch sonst.

Christus trägt eine aus zwei Reisern gewundene, tauförmige Dornenkrone, in der, wie auch auf den folgenden zwei erhaltenen Darstellungen, zahlreiche Löcher sind, in denen Dornen gesessen haben.

Die fehlende Kreuzigung (Feld 6) hat, wie der Goldgrund zeigt, nur drei Figuren (Christus, Maria und Johannes) enthalten. Haupt glaubte sie in einem Nebenaltärchen der Kirche wiedergefunden zu haben. Die dortige Darstellung ist jedoch erheblich jüngeren Ursprungs und hat nicht in unseren Altar hineingehört.

In den folgenden Darstellungen bis zur Begegnung mit Maria Magdalena hat Christus überall in das Holz eingeschnittene Nägel- und Wundenmale.

Die drei oberen Felder des Schreins geben Anlass zu einigen Zweifeln:

In der Abendmahlsdarstellung (Feld 12) vermutet Lorenzen*) in der vor dem Tische knieenden Gestalt, welche die Hostie empfängt, eine Stifterfigur ritterlichen Standes wegen der „devoten Stellung", und weil diese Figur das Zeitkostüm mit Schnabelschuhen und Kopfbedeckung trage, und er sieht in der Hostienreichung an diesen Stifter eine Anspielung auf das Sakrament der Laienkommunion sub una specie.

Richtig ist, dass der Verräter nicht in dem Jünger neben Petrus zu suchen ist. Vielmehr ist Judas in dieser knieenden Gestalt, die übrigens keine Kopfbedeckung, sondern nur abweichend behandeltes Haar trägt, dargestellt. Er trägt den Beutel im Gürtel und hat auch den Gesichtstypus des Judas von Feld 1 und 4. Die devote Stellung desselben ist kein Beweismittel dagegen; denn wir finden dieselbe in nicht wenigen älteren, gleichzeitigen und späteren Darstellungen. Es ist in der abendländischen Kirche durchaus üblich, in der Abendmahlsdarstellung den Moment zu betonen, in welchem der Verräter aus der Hand des Herrn den Bissen erhält**) (der oft genug die Gestalt der Hostie hat), und dabei den Judas in devoter Stellung (er heuchelt ja!) durch irgendwelche Kennzeichen oder durch die Isolierung auf der einen Seite des Tisches von den übrigen Jüngern abzusondern. Wir fügen zu den von Dobbert und Kraus a. a. O. aufgeführten Beispielen noch zwei hinzu: die rheinischen Emailplatten aus dem 12. Jahrh. (No. 30 des Hildesheimer Domschatzes), wo der auf der anderen Seite des Tisches stehende Judas den Bissen empfängt, und die unserem Felde ganz ähnliche Darstellung in der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Handschrift der Biblia Pauperum im Stifte St. Florian in Oesterreich.***) Angesichts dieser Beispiele kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass mit der knieenden Gestalt mit dem Beutel an der Seite auch hier Judas, der Verräter, gemeint ist. — Auffallend bleibt immerhin das Zeitkostüm und die Hostie. Sie sind ein Beleg dafür, dass unser Altar, Manches enthält, was nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnis nicht zu dem Gewöhnlichen gehört. Er entstammt einer Zeit, in der sich manche Scenen noch nicht zu ganz feststehenden Typen verdichtet hatten. Und so mag dem Künstler bei seinem Schaffen immerhin etwas von jenen

*) Der Landkirchener Altar und seine Wiederherstellung von Ferdinand Lorenzen, cand. theol. Jörl, in den Schriften des Vereins für Schlesw.-Holsteinische Kirchengeschichte II R. 4 H. S. 11—13.

**) Kraus, a. a. O. S. II, 1. 298.

***) Ed. A. Camesina, erl. von G. Heider, Wien 1863, Blatt 16.

rituellen Darstellungen, in denen die Spendung des Sakramentes an sich den Vorwurf bildete, vorgeschwebt haben.

Auch bei dem Feld 13 kann man auf die Vermutung kommen, dass vom Künstler mehrere einander ähnliche Scenen verquickt worden sind. Wir sehen Christus ohne Wundenmale, umgeben von zehn Aposteln und der Maria. Die Apostel sind in ehrfurchtsvoller Stellung, zum Teil mit gesenktem Haupte, dargestellt. Christus hält wie mahnend die Rechte empor. In der Linken hielt er einen Gegenstand, in dem wir wohl nur eine Siegesfahne vermuten dürfen.

Man kann nun bei dieser Darstellung denken an die Himmelfahrt (so Münzenberger a. a. O. S. 83), an die Ausgiessung des heiligen Geistes, an die Erscheinung des Auferstandenen unter den Jüngern (Haupt a. a. O. S. 75), oder auch an eine rituelle Darstellung des Taufsakramentes mit Hinweis auf Matth. 28, 19, „Gehet hin in alle Welt" etc., wie Lorenzen (a. a. O. S. 13—16) besonders auf Grund der Gegenstellung zum Abendmahl vermutet. Gegen und für alle diese Vermutungen lässt sich etwas anführen.

Am unwahrscheinlichsten ist die Annahme der Himmelfahrt, weil diese Scene sonst stets eine ganz andere Haltung der Köpfe zeigt. Gegen die Ausgiessung des heiligen Geistes spricht nicht die Anwesenheit Christi; denn wir sehen ihn bei dieser Scene unter den Aposteln auf der Thür in St. Marien im Kapitol. Aber es fehlen die Flämmchen, die freilich möglicherweise auf dem jetzt übermalten Hintergrund angedeutet gewesen sein könnten. Bei der Begegnung mit den Jüngern an sich würde man nach Matth. 28, 9, Lukas 24, 39 und Joh. 20, 20 unbedingt die Nägelmale erwarten müssen. Ist aber der Hauptton der Darstellung auf den Moment gelegt, wo der Herr seinen Jüngern die letzte Weisung erteilt: „Gehet hin in alle Welt etc.", so würde man besonders nach Matth. 28, 16 schon an den Verklärten denken können. Jedenfalls würde diese Darstellung uns am meisten verständlich machen, warum der Vorgang, ebenso wie die Einsetzung des Abendmahles, aus der Reihenfolge der Erzählung herausgerückt und neben das Mittelfeld gestellt ist. In der Egberthandschrift findet sich gerade dieser Moment nach den verschiedenen Begegnungen Christi mit den Jüngern und vor der Himmelfahrt dargestellt und zwar mit der Umschrift nach Markus 16, 14—18: „et dixit eis: euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creature etc. Christus erscheint da, wie hier, die rechte Hand erhebend, vor den Jüngern, an deren Spitze Petrus sitzt.*)

Beachtenswert ist jedenfalls in unserem Altar, dass schon durch die

*) Die Miniaturen des codex Egberti ed. F. X. Kraus, Freiburg 1884. Taf. 58.

Stellung der Felder 12 und 13 eine Betonung des rituellen Charakters beider Vorgänge beabsichtigt war.

Was in dem leeren Mittelfeld (14) gewesen ist, lässt sich nicht mehr sagen. Wahrscheinlich ist, dass auch hier, wie in Burg, Christus als Weltenrichter dargestellt war und sicher, dass dies in anderer Weise geschehen ist, wie in Burg. —

* * *

Der Altar in der Nikolaikirche zu Burg a. F. zeigt in Anlage, Ornamentik und figürlichem Schmuck so grosse Aehnlichkeit mit dem von Landkirchen, dass man bei der unmittelbaren Nachbarschaft beider Ortschaften beide Altäre zu einander in Beziehung setzen muss.

Leider ist der Altar im Jahre 1881 restauriert worden, d. h. man hat das Ganze willkürlich bunt überstrichen und dabei die ursprüngliche Bemalung nicht geschont, sodass von derselben nur noch an vereinzelten Stellen Spuren zu entdecken sind. Die Rückseite der Flügel ist hier, wie in Landkirchen, ganz verloren gegangen.

Der etwas kleinere Schrein (h. 1,60, br. 2,54) zeigt genau dieselbe Einteilung wie der Landkirchener, ist aber in seinem rein ornamentalen Teile zierlicher und mannigfaltiger als der des Nachbarortes (vergl. die feine Zwerggalerie über den Bögen mit der zu L.), während die Stützen der Bögen einfacher gehalten sind. In Burg ruhen die Bögen nur auf abgetreppten Pfosten, während diesen in L. noch kleine Strebepfeiler vorgelegt sind. Man könnte hiernach geneigt sein, den Landkirchener Schrein für etwas älter zu halten als den zu Burg.

Die Felder zeigen dieselbe Anordnung wie in Landkirchen, wenn man nicht der im Gegensinne gehaltenen Kreuzschleppung zuliebe den rechten mit dem linken Flügel vertauschen und die Erzählung von rechts oben beginnen lassen will. Der Hintergrund bietet heute keinen Anhalt mehr.

1 Oelberg.	2 Judaskuss.	13 Christus und die Jünger.	14 Christus als Weltenrichter.	12 Abendmahl.	11 Christus in der Vorhölle.	10 Christus als Gärtner.
3 Geisselung.	4 Vor dem Richter.	5 Pietà.	6 Kreuzigung.	7 Kreuztragung.	8 Auferstehung.	9 Grablegung.

In Feld 1 sind die Jünger zwar nicht so ungeschickt gruppiert wie in L., aber verständnisloser. Denn nach den Evangelien wird ja der Heiland jedesmal durch den Schlaf seiner Getreuen unangenehm überrascht. Sie können also nicht wohl vor ihm liegen.

Dieselbe Beobachtung macht man in Feld 2, wie auch sonst. Christus heilt hier schon dem Malchus das Ohr an, während Petrus das Schwert erst aus der Scheide zieht. Denn die Bewegung, die letzterer macht, sieht nicht aus, als ob er das Schwert in die Scheide steckte. Hier, wie überall, ist das Zeitkostüm weniger charakteristisch als in L., und die Gewandung mit ihrem Gefältel kleinlicher und mehr betont. — Die beiden folgenden Felder (Geisselung und Vorführung, 3 und 4) sind viel weniger ausdrucksvoll, wenn auch bewegter als in L. Man vergleiche den an die Säule gebundenen Heiland.

Die folgende Darstellung (5) gleicht nur in der Maria, die den Leichnam auf dem Schoss hält, der von Landkirchen. Die Darstellung ist figurenärmer. Wir erkennen Maria Magdalena, Joseph von Arimathia, Johannes und Nikodemus, die aber alle an der Trauer weit weniger teilnehmen als in L.

Die Kreuzigung hält Haupt für die ursprüngliche; man kann aber bezüglich des Kruzifixus im Zweifel sein, ob er nicht später eingesetzt wurde.

Die Kreuztragung ist ebenfalls figurenärmer und zeigt bei weitem nicht die tiefe Auffassung, wie in L., wo wir dem Heiland anfühlen, wie schwer ihm die Last wird.

Feld 8 und 9 müssen vertauscht werden. Erst kommt die Grablegung. Sie scheint nachgeschnitzt oder aus einer anderen Darstellung eingesetzt zu sein. Die grossen rundlichen Köpfe zeigen einen wesentlich anderen Charakter wie die in den übrigen Feldern; auch erscheint es zu naiv, demselben Sarkophag in zwei nebeneinanderliegenden Feldern verschiedene Ornamentik zu geben. Auch die Handlung ist nicht klar. Neben Johannes, Maria und den Frauen sehen wir fast gleichgebildete männliche Gestalten, von denen die mittelste wie ein Arzt dem Herrn die Hand auf die Brust legt und aus einer Kanne über ihn giesst. Wir vermögen in ihnen die Köpfe von Nikodemus und Joseph, die doch wohl in Feld 5 gemeint sind, nicht wiederzuerkennen.

In der Auferstehung fällt die naive Auffassung des Herrn auf, der nicht wie sonst als Sieger in kühner Haltung dem Grabe entsteigt, sondern wie im Schlafe wandelnd, den Frauen den Rücken kehrend, einfach davongeht.

In der Scene: Christus als Gärtner (10) sind die naturalistisch ge-

bildeten Bäumchen gegenüber jenen Kugelgebilden mit nur aufgemalten Blättern in L. zu beachten.

Auch die Abendmahlsscene ist ärmer als in Landkirchen. Der Knieende, welcher die Hostie empfängt, ist hier nicht durch besondere Charakteristik von den übrigen Aposteln geschieden.

Das Schlussfeld zeigt Christus als Weltenrichter in der Mandorla auf dem Regenbogen sitzend. Links und rechts knieen Maria und Johannes der Täufer (vgl. Segeberg). In dem Boden zu Füssen des Herrn sehen wir drei in Totentücher gehüllte Köpfe, die Toten, die sich aus dem Grabe erheben. Das Paar links stellt wohl Adam und Eva dar.

Manches, wie besonders die zierliche Parallelfältelung der Gewänder spräche dafür, die Burger Figuren für älter als die Landkirchener zu halten, vielleicht für eine Erstlingsarbeit desselben Künstlers. Vieles ist aber so völlig anders, wie in Landkirchen (die unbeholfene Auffassung, die derbe Körper- und Kopfbildung), dass man vermuten könnte, es handle sich nur um eine aus derselben Werkstatt hervorgegangene Lehrlingsarbeit. Vielleicht aber haben bei der Zusammensetzung dieses Altars ganz besondere Verhältnisse obgewaltet, worauf wir noch zurückkommen. Zu dieser Vermutung drängt der Umstand, dass die Reliefs des Schreines, obschon Feld 13 noch figurenreicher ist als in L., in die Nischen nicht hineinpassen, sondern zu beiden Seiten noch einen breiten Raum frei lassen. Auch die Kreuzschleppung und die Grablegung fallen aus dem Ganzen heraus.

* * *

Für die Bewertung der künstlerischen Leistung nehmen wir wesentlich den Landkirchner Altar zur Grundlage, weil er besser erhalten und zweifellos wertvoller ist, als der Burger. Wiederum sehen wir eine wesentliche Wandlung des künstlerischen Empfindens seit dem Cismarer Altar zum Ausdruck kommen.

Der Künstler hat hier nicht ein Gehäuse zur Aufbewahrung von Heiligtümern zu schmücken, sondern er hatte den Altaraufsatz lediglich zu einer breiten bildnerischen Darstellung zu benutzen. Wenn in Cismar die eigentliche Plastik ganz zurücktrat hinter der architektonischen und malerischen Wirkung des Ganzen, so tritt sie hier wieder entschieden in den Vordergrund. Von architektonischem Empfinden spürt man hier nur noch leise Anklänge in dem die Bögen stützenden Strebewerk. Der ornamentale Teil wirkt nur wie eine bescheidene, das Bild nicht zurückdrängende Umrahmung der Reliefs, in denen schon viel mehr mit der Rundung gerechnet wird, als in Cismar.

Noch ausschliesslicher als dort wendet sich der Künstler hier an

den am Altar amtierenden Klerikus. Für die Laien ist nur der farbige, goldglänzende Schimmer des Ganzen da. Die Feinheiten seiner bildnerischen Thätigkeit werden nur von Nahestehenden verstanden; und er hat solche. Er will nicht nur erzählen, nicht an eine allgemeine, unbestimmbare seelische Erregtheit appellieren, sondern er lädt zum Mitempfinden der Vorgänge ein, denen er zum Teil wirkliche Tiefe zu verleihen weiss. Auch spielt er dabei auf die rituelle, dogmatische Bedeutung einzelner Vorgänge in einer Weise an, die sicher nicht auf die breite Masse der Laien berechnet war.

Als Mittel, um den geistigen Ausdruck zu geben, tritt hier der Kopf wieder mehr in sein Recht. Noch freilich ist der Meister in der Bildung der einzelnen Typen im allgemeinen nicht sehr individuell. Die drei Frauen in der Auferstehung z. B. (6) sind nicht nur fast völlig gleich, sondern auch mit ihrem kleinen, etwas noch zum Lächeln verzogenen Mündchen ausdruckslos gebildet, und auf die Armseligkeit in den Apostelköpfen haben wir schon oben hingewiesen. Es fehlt aber auch nicht an Besserem. Der Ausdruck des Vorwurfsvollen (Judaskuss, 2), der Demut (vor dem Richter, 4), des stillen, ergebenen Duldens (Kreuzschleppung, 5) ist vortrefflich gegeben, so wie der des Schmerzes (im Kopf des Malchus) und der Hilfsbereitschaft (im Simon, 5). Und dabei lagert auf dem Ganzen die dem Ton der Leidensgeschichte entsprechende weihevolle Ruhe. Da ist nichts mehr von der leidenschaftlichen Beweglichkeit, die wir in Cismar beobachteten.

Das einzelne Geschehnis durch die Anordnung der Figuren, durch die Komposition hervorzuheben vermag der Meister noch nicht. Es wird in den Raum hineingebracht, was hineingeht, damit alles da ist, was der Tradition nach dazu gehört. Man vergleiche die steife Anordnung der Apostel in 12 und 13; ferner die ungeschickte, konventionelle Behandlung der drei Schläfer (in 1) und die steife Anordnung der drei übereinanderliegenden Hände und Arme im Judaskuss Petrus sieht gar nicht hin, wohin er mit dem Schwerte haut. — Zum Raume, in dem sich seine Vorgänge abspielen, hat der Künstler sich noch in gar kein Verhältnis gesetzt. Aber doch ist er der Wirklichkeit schon wieder erheblich näher getreten als der Cismarer Meister. Das beweist die sorgfältige Behandlung des Zeitkostüms, in dem alle Personen, mit Ausnahme des Heilands, Marias und der Apostel, erscheinen. Christus schleppt das Kreuz einen steilen Berg hinan, und der Garten ist in Feld 10 durch zwei Bäume angedeutet, wenn diese auch noch wie Zwiebeln aussehen, und die Terrainunebenheit der Berge noch durch gleichmässige Knollenbildungen gegeben ist.

Den Körper beherrscht der Meister noch nicht. Hände und Füsse

sind zinkenartig gebildet; aber die Anlage der Glieder und die Proportionen sind nicht schlecht, besser als in Cismar und auch als in Burg (Verhältnis des Kopfes zum Körper in Landkirchen wie 1 : 8 gegen 1 : 6 in Burg).

* *
*

Dass der Landkirchener und auch der zeitlich jedenfalls nicht weit entfernte Burger Altar aus den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrh. stammen, ist schon aus dem Kostüm zu entnehmen. Wir sind aber in der Lage, noch einen näheren Anhalt für die Bestimmung von Alter und Herkunft beizubringen.

Unsere Schnitzereien sind nämlich zweifellos von derselben Hand, wie die an der Christusseite des Schreines des Kreuz- oder Laienaltars in Doberan.*) Dieser Schrein enthält: Christus am Oelberg, die Häscher, welche dem betenden Christus nahen, die Scene vor Pilatus, den Sündenfall, die Kreuzschleppung, einen Vorgang, den Schlie auf Hiob bezieht, und die Dornenkrönung. Dass diese Reliefs nicht nur aus derselben Werkstatt wie der Landkirchener und der Burger Altar, sondern direkt aus der Hand des Landkirchener Meisters hervorgegangen sind, beweist ein Vergleich der Oelbergscene und der Kreuzschleppung an beiden Altären. Wir sehen auch sonst dieselbe Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit in den ornamentalen Streifen wie in Burg, die gleiche knollenartige Bildung der Felspartieen, die gleiche Baumbildung (Feld 2 in Doberan und Feld 10 in Landkirchen). Der Christustypus ist in beiden Altären genau der nämliche. Der Kopf des behelmten Schergen in der Pilatusscene in Doberan erscheint wie herausgeschnitten aus der Gefangennahme in Landkirchen. In der Kreuzschleppung ist Christus bis auf die Fingerhaltung in beiden Altären gleichgebildet. Endlich muss hervorgehoben werden, dass der Doberaner Künstler in der Auswahl und Gestaltung einzelner Scenen dieselbe Eigenartigkeit aufweist, wie der Landkirchener, die man fast als den Ausfluss einer selbstdenkenden und mit den traditionellen Scenen nach eigenen Erwägungen schaltenden Persönlichkeit ansehen möchte, solange die ikonographische Forschung nicht ähnliche Zusammenstellungen auch anderen Orts nachgewiesen hat.

Für diesen Doberaner Doppelaltar, der sich mit der einen Seite nach dem Schiff, mit der anderen nach dem Chor wendet, liefert nun Schlie den Beweis, dass er nicht vor 1368 geschaffen sein kann, und er hält es nicht für unmöglich, dass der 4. Mai dieses Jahres der Tag der Einweihung

---

*) Vgl. die Abbildung bei Schlie a. a. O. III, S. 602.

des Altars gewesen ist. In die 70er oder 80er Jahre dieses Jahrhunderts würden wir aber auch unseren Landkirchener Altar gesetzt haben.

Schlie unterscheidet nun an dem Doberaner Altar und Triumphkreuz mit Recht zwei Hände, eine ältere, welcher die Marienseite und das Kreuz und vielleicht auch noch die Arbeiten des Doberaner Hochaltars und Sakramentshauses zuzuschreiben sind, und eine jüngere Hand, von der dann auch unsere Schnitzereien stammen.

Wenn nun Schlie auch in diesem jüngeren Genossen, den wir nach dem Hauptwerke den Meister des Landkirchener Altars nennen wollen, einen Konversenbruder des Doberaner Klosters vermutet, so meinen wir, dass es näher liegt, ihn in Lübeck zu suchen. Denn in sich wahrscheinlicher ist es, dass der Doberaner Altar und der Landkirchener Altar aus einer Lübecker Werkstatt hervorgegangen sind, als dass ein Doberaner Konverse für Fehmarn gearbeitet habe. Dass Beziehungen zwischen Doberan und Lübeck bestanden, haben wir schon bei Cismar gesehen. Sicher aber wird die Einflusssphäre, unter der alle die genannten Werke stehen, in Lübeck zu suchen sein, denn auch der Altar in der Sakristei der Marienkirche in Lübeck, den Goldschmidt vielleicht etwas spät in die Zeit 1415—1425 setzt, steht im Stil den Fehmarner Altären nicht ganz fern.

Auch für die Fehmarner Altäre wird man, wie bei dem Cismarer, an rheinische Vorbilder erinnert. Wir haben schon an anderer Stelle*) betreffs der Kreuzschleppung auf den Altar des Meisters der kleinen Passion aus der Schule des Meisters Wilhelm hingewiesen. In dem Meisterverzeichnis bei Goldschmidt**) finden wir folgende Lübecker mit Daten aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. belegt:

Albertus, magister, Maler und Bildschnitzer, Bürger aus Soest, erwähnt seit 1355; gestorben vor 1360. Er kommt also für unsern Altar nicht mehr in Betracht.

Benthen, pictor, vermutlich identisch mit Benedict dictus Benten de Westernhusen, erwähnt 1375—1409.

Johannes de Brusle, pictor, erwähnt 1352—1365.

Nicolaus Bülowe, Maler, 1379—1382.

Petrus de Cortraco (Courtray), pictor, 1338—1350.

Hinricus Gheissmer, pictor, 1358—1364.

Gotscalcus, pictor, erwähnt 1359—1388.

Darunter weisen mehrere auf bestimmte Beziehungen zum Westen hin. —

*) A. M. Schnitzalt. S. 162.

**) a. a. O. S. 30—37.

Ueber das Verhältnis des Burger zu dem Landkirchener Altar wird man ohne Auffindung von Archivalien kaum zu grösserer Klarheit kommen. Beachtenswert ist, dass die Burger Schnitzereien, da sie die Felder nicht ausfüllen, und die Kreuzschleppung nicht in die Reihenfolge hineinpasst, den Eindruck machen, als ob sie nicht ursprünglich für diesen Schrein bestimmt gewesen seien. Denselben Eindruck gewinnt man auch bei dem genannten Doberaner Altar. Denn schwerlich war dort für ein und dieselbe Schreinseite eine zwiefache Darstellung der Darbietung im Tempel von vornherein geplant.

Der Altar zu Hoyer.

Taf. IX, 32, 33.

Ganz am entgegengesetzten Ende des Landes taucht ein Altar auf, der etwas später zu setzen ist als die Fehmarner Altäre und der wohl auf denselben Ursprungsort hinweisen dürfte, das ist der ehemalige Altaraufsatz der Petrikirche zu Hoyer (Kr. Tondern), der bekannten Uebergangsstelle nach der Insel Sylt an der Westküste.

Der Aufsatz befand sich bis zum 1. Mai 1862 über dem Hochaltar der Kirche und ist von da nach Beschaffung eines neuen Aufsatzes an die Westseite der Kirche gewandert, wo er dem Verfall weiter entgegengeht.*) Die jetzige Bemalung der Schnitzerei ist nicht die alte, sondern sie entstammt einer vermutlich 1760—70 stattgefundenen Renovation. Doch ist die ursprüngliche Bemalung auf Leinwandgrund darunter fast überall wohl erhalten. —

Der Schrein (h. 1,64, br. 1,76) ist in sechs Felder eingeteilt, von denen zwei in der Mitte zu einer Darstellung vereinigt sind. Die Felder sind mit Rundbögen überspannt, deren Ornamentik wir im Beginne des 15. Jahrh. noch öfter begegnen werden. Gestützt sind die Bögen von Pfeilern mit vorgelegtem Strebewerk, wie wir es in Landkirchen sahen Einteilung und Figurenschmuck werden aus folgender Tabelle ersichtlich, wobei wir uns an die in Minuskeln wohl erhaltenen Unterschriften halten, mit denen die hineingestellten Figuren heute freilich nicht überall korrespondieren.

Eine zuverlässige Anordnung der Figuren ist nicht mehr möglich, da die einzelnen Apostel wesentlich durch die Attribute charakterisiert waren, die verloren sind.

*) Der Versuch dem zu steuern, durch Erwerbung für das Kieler Th.-Museum, ist an dem Widerstande der Gemeinde Hoyer gescheitert.

1	2	3	4	5	11	13	14	15	16	17
S. Matheus.	S. Jacobus min.	S. Simon.	S. Petrus mit dem Schlüssel.	S. Thomas.	Krönung Mariä: veni veni veni amica mea coronaberis.	S. Johannes.	S. Philippus.	S. Katherina.	S. Maria Magdalena mit Salbgefäss.	S. Barbara mit Turm.
6	7	8	9	10	12	18	19	20	21	22
S. Judas.	S. Fabeanus mit päpstl. Krone	S. Sebasteanus.	S. Andreas, daruber jetzt eine Figur mit Gürtel.	S. Jacobus maj.	Petri Kreuzigung: sanctus Petrus princeps aposto-lorum.	S. Bartolomaeus	S. Mathias, darüber jetzt Jacobus major	S. Margareta.	S. Dorothea mit Rosenkranz im Haar.	S. Georgius mit dem Drachen.

Schliesst man die Flügel, so zeigen sich vier Gemälde (h. 74, br. 80), die der Erhaltung wert erscheinen.

Die Bilder, die mit Tempera auf Kreidegrund ausgeführt sind und mit leichter Mühe vom Schmutz befreit und festgemacht werden könnten, stellen vier Scenen aus der Legende des Patrons der Kirche dar. Sie könnten gerade jetzt, wo der Meister Francke in Hamburg entdeckt worden ist, von Bedeutung werden. Denn sie stammen aus annähernd gleicher Zeit und sind nicht handwerksmäfsig, sondern von einem Künstler ausgeführt, der, soweit man im gegenwärtigen Zustand urteilen kann, auf der Höhe seiner Zeit gestanden zu haben scheint.

Das erste Bild zeigt in weissem, rot- und goldverbrämten Gewande den Engel, der Petrus aus dem Gefängnis befreit. Die längliche Kopfbildung dieses Engels mit seinem Lockentoupet erinnert ein wenig an Meister Franckes Engel.

Darunter ist eine Scene aus der Erzählung von Simon Magus gegeben. Der Zauberer in rotem, goldverbrämtem Kleide mit tiefem Gürtelsitz und spitzer Mütze mit turbanähnlichem Schleier stürzt kopfüber von einem zweistöckigen Holzgerüst herab. Links steht der Kaiser, eine Schriftrolle in der Hand haltend. Davor kniet Petrus in rotem Gewande und gelbem Mantel, an den Fingern demonstrierend. Hinter ihm erscheint Paulus.

Oben rechts ist die Auferweckung der Tabitha dargestellt. Sie richtet sich auf die Handbewegung des von Paulus begleiteten Petrus von der Bahre auf. Rechts dahinter äussert Simon Magus mit Hinweis auf das Wunder seinen Verdacht gegen den Kaiser. Petrus ist in rotem Kleid und gelbem, rotgefüttertem Mantel.

Am besten erhalten ist das darunter befindliche Bild. Christus mit

Nägelmalen trägt vor den Thoren Roms dem Petrus das Kreuz zu seinem Martyrium entgegen.

Die ganze Behandlung ist mehr zeichnerisch als malerisch. Die Figuren sind mit dunkler Farbe scharf umrissen, aber die Farbe ist z. B. beim Mantel Christi in den Falten weich vertrieben. Die Hände sind sehr schlank und dünn. So jammervoll die Naturbeobachtung, was Perspektive, Körper- und Gliedmafsenbehandlung angeht, ist, so gut und ausdrucksvoll sind die Köpfe.

* *
*

Was den bildnerischen Teil anlangt, so handelt es sich um ein Repräsentationsbild. Das Martyrium des Kirchenpatrons ist, mit wenigen Zügen angedeutet und in die Mitte gerückt. Die Schergen, die den Strick um die Beine des verkehrt gekreuzigten Petrus zusammenziehen, sind in mäfsiger Bewegung und ziemlich ausdruckslos. Darüber ist die Krönung Mariä. In der Anordnung der übrigen Figuren ist eine bestimmte Tendenz nicht zu erkennen. Petrus als Patron ist der erste in der oberen Reihe des Schreins. Zunächst stehen die Apostel. Die übrigen Heiligen sind auf die Flügel verteilt. Es wird schon mit dem Verständnis der legendarischen Bedeutung der einzelnen Heiligen auf Grund weniger Attribute gerechnet.

Die Figuren sind fast vollrund. Das Hauptgewicht ist auf die Köpfe gelegt. Grosse Mannigfaltigkeit in der Charakteristik entwickelt der Künstler nicht. Figur 6 und 8 sind fast völlig gleichgebildet, und Fig. 10 im Gegensinne. Die Figuren sind wohlproportioniert. Kopf zu Körper verhalten sich wie 1 : 7 bei einer Körpergrösse von ca. 42 cm. Die Figuren sind in ruhiger Haltung, jede für sich gedacht. Bei einzelnen zeigt sich eine leise Neigung zur Hervorkehrung der Hüfte. Das Gewand drängt sich nicht auf, sondern fällt schlicht und natürlich, zum Teil noch in Parallelbündeln hernieder. Bei der schwierigen Darstellung der Gewandung des auf den Kopf gestellten Patrons versagt die Vorstellungskraft ganz.

* *
*

Nach Ornamentik und Kostüm (Gürtelsitz) werden wir das Werk ganz an den Anfang des 15. Jahrh. rücken müssen. Der archivalische Anhalt für diese Zeitbestimmung ist nur gering. Pastor C. Rolfs aus Hoyer hat das einschlägige Material durchgesucht. Er hat zunächst festgestellt, dass die Renovierung des Altars etwa 1760—70 erfolgt ist. Im Dansk-Atlas von 1781 VII, S. 285 u. f. heisst es: „Inwendiger Ricken svelvet og ziret ved en fornget Altertavle og Predikestol, samt 1748 med

en nye Skriftestoel". Diese Erneuerung kann sich nur auf die Bemalung beziehen. Da nun der handschriftliche Bericht des Ortspastors Petrus Petraeus aus dem Jahre 1754 (Langebeks Samlinger VIII Kopenhagen) von einer Erneuerung des Altars noch nichts weiss, so wird dieselbe in der Zwischenzeit, also in den 60er und 70er Jahren erfolgt sein.

In dem Bericht des P. Petraeus wird weiter erzählt, dass eine vornehme Jungfrau Cäcilia Ehms die Kirche vor der Reformation auf eigene Kosten hat erweitern lassen. P. Rolfs vermutet, dass diese Erweiterung der Kirche mit dem Untergang der Anflodgemeinde zusammenhängt. In der Sturmflut des Jahres 1362 ging die Anflodkirche, welche die südlichste Kirche der Hoyerharde war, zu Grunde, und man hat sich entschlossen, eine Anzahl von Gemeinden (Rattebüll, Gath, Poppenbüll) an Hoyer anzuschliessen. Diese Erweiterung mag um 1400 erfolgt sein, und der Charakter der Anbauten der Hoyerer Kirche stimmt zu dieser Zeit. Bei dieser Erweiterung könnte auch der vorliegende Altar beschafft worden sein.

Er zeigt in seinem plastischen Teile eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Altaraufsatz der Böslunder Kirche in Dänemark, den F. Beckett (Taf. I—V und S. 12—25) in den Anfang des 15. Jahrh. setzt, und von dem er wegen der Aehnlichkeit mit dem Altar in der Sakristei der Lübecker Marienkirche vermutet, dass er aus einer Lübecker Werkstatt hervorgegangen sei.

So kämen wir auch für diesen ganz in den Anfang des 15. Jahrh. zu setzenden Altar aus der Nordwestecke des Landes zu Lübecker Beziehungen.

Doch muss bemerkt werden, dass unser Altar auch dem später zu besprechenden in Kopenhagen befindlichen Preetzer Altar nicht fern steht. Die Malereien dieses Altars aber werden neuerdings mit Hamburg in Beziehung gesetzt, und so wäre es nicht ausgeschlossen, dass eine eingehende Würdigung der Gemälde unseres Altars auch Beziehungen zu der anderen Hansametropole ergäbe.

Die Altäre zu Neukirchen und zu Mildstedt.

Taf. X, 34, XI, 36 und Taf. X, 35.

Beide Altäre sind leider in sehr üblem Zustande auf uns gekommen.

Die von Adolf IV. zu Ehren des heil. Antonius von Padua gegründete Kirche zu Neukirchen, nördlich von Lübeck (zwischen Heiligenhafen und Oldenburg), ist besonders reich ausgestattet gewesen und zwar mit Werken von hervorragendem Kunstwert. Im 17. Jahrh. waren wenigstens noch fünf Altäre vorhanden, dazu „viel künstlerischer Schmuck und Zier, welchen

widerchristlichen und papistischen Greuel abzuschaffen", laut Kirchenbuchnachrichten, „damals starker Fleiss aufgewandt ward".*) Im Jahre 1856 hat man dann fast alles herausgerissen und auf dem Boden oder im Turm aufgespeichert, darunter unseren Altar, den Lotz**) noch als bemalt bezeichnet, und der auch noch, wenngleich Teile des Schnitzwerks und des Ornaments verloren gegangen waren, seinen farbigen Schmuck wohl erhalten hatte, als er 1882 in's Thaulowmuseum kam, wo eine unverständige Hand alle Bemalung nebst Kreidegrund bis auf die letzte Spur entfernt hat. Der Altar war ursprünglich ein Pentaptychon, doch ist weder von seinem zweiten Flügelpaar, noch von der Aussenseite der erhaltenen eine Spur aufzufinden.

1 Verkündigung.	5 Kreuzigung.	3 Anbetung.
2 Geburt.		4 Darbringung.

Die beiden ersten Felder sind so defekt, dass sich die Absicht des Künstlers nicht mehr voll erkennen lässt. Wir verweisen auf die ausführliche Beschreibung in „Z. Kenntnis d. mittelalt. Schnitzalt." S. 164—172.

1. Maria kniet vor dem Betpult und wendet ihren schönen Kopf dem Botschafter des Himmels zu. Dieser schaut nicht auf die Jungfrau, der er die Nachricht bringt, sondern aus dem Bilde heraus, den Beschauer auf den Inhalt seines Spruchbandes hinweisend. Sein Kopf ist von aussergewöhnlicher Anmut.

2. In der Geburtsscene fällt der Gegensatz zwischen der im Vordergrunde knieenden Madonna und der friedlichen Landschaft auf. Die Hirten wissen noch nichts von dem ihnen widerfahrenen Heil, während sie im Krämeraltar zu Wismar zu dem Stern emporschauen. Der eine füttert seinen Hund, während der andere auf sein Kinn gestützt und mit der Linken ein Bäumchen umfassend ihm zuschaut Es ist ein Genrebild, das der Künstler schaffen wollte.

Ein solches liegt auch im 3. Felde vor. Denn die liebevolle Behandlung des Melchior, der das Händchen küsst, zeigt, dass der Künstler

*) Haupt II, S. 38. Vgl. auch Westphalen, Mon. ined. III praef. 112, anm. V: Ibidem S. Antonii Patavini effigies loco cuidam ad plagam borealem sito insculpta exstat.

**) Kunsttopographie S. 468.

sich des an sich fesselnden Gegensatzes zwischen Greis und Kind bewusst gewesen ist. Der jüngste König im Zaddelkostüm war möglicherweise in der Bemalung schon als Mohr gegeben.

5. In der Kreuzigung tritt uns ein ganz anderer Christustypus als die bisher betrachteten entgegen. Der Herr hängt in vollkommenster Ruhe am Kreuz. Die Augen sind geschlossen, der Mund leise geöffnet. Er hat ausgelitten, und nichts deutet mehr auf die überstandenen Leiden. Es ist nicht der triumphierende König am Kreuzesstamme, auch nicht der leidende, dessen Schmerzen wir mitempfinden sollen, sondern diese Gestalt appelliert an den Eindruck, den ein geliebter Toter in seiner Stille auf uns macht. — Auch hier sind übrigens die Löcher für die Dornen an der Krone vorhanden.

Ebenso ruhig ist auch der Schächer zur Rechten des Herrn, während der zur Linken in mäfsigen Verkrümmungen die Spuren des Todeskampfes zeigt. Beachtenswert ist der Gegensatz zwischen den beiden Gruppen unter dem Kreuz. Der weich bewegten Frauengruppe stehen die stämmigen Gestalten mit ihren derben Köpfen auf der anderen Seite gegenüber. Neben den beiden Würdenträgern, die sich untergefasst haben, sehen wir den Hauptmann, der das bekannte Zeugnis ablegt, das wohl auf dem Spruchbande in seiner Hand stand. In der 2. Reihe zeigt die dritte Figur von links einen ausgesprochenen Judentypus.

* *
*

Es verlohnt sich bei diesem Werke auf die rein künstlerischen Seiten genauer einzugehen. Der Künstler wendet sich in dieser Arbeit an den Einzelnen, aber nicht mehr bloss an den vorn amtierenden Kleriker; sondern die Figuren sind grösser (h. 60 cm), und die Anordnung in den wenigen Feldern ist so klar und übersichtlich, dass auch für die ferner Stehenden in der kleinen Kirche mehr zur Wirkung kam, als der bunte Schimmer von Gold und Farben. Und der Künstler will nicht bloss erzählen, auch nicht bloss eine weihevolle, andächtige Stimmung wachrufen, sondern er ladet zu innerer Anteilnahme ein, nicht nur an den religiösen Vorgängen, sondern an rein menschlichen Zügen. Es sind künstlerische Stimmungen, die nicht die Religion, sondern das Leben um uns wachruft, die hier zum Ausdruck kommen.

In Feld 1 hat der Künstler, abgesehen von der religiösen Bedeutung, die Holdseligkeit der reinen Jungfrau, in Feld 2 die stille Beschaulichkeit des Hirtenlebens gezeigt. Auf das Packende in der Art, wie der Künstler im 3. Bilde Greis und Kind gegenüberstellt, haben wir schon aufmerksam gemacht. Die Scene lag bis auf die einzelnen Züge vorbildlich vor, aber

der Meister ist sich des Rührenden vollkommen bewusst gewesen, das darin liegt, dass der Alte sich in Verehrung vor dem Knäblein beugt und mit seiner schwachen Hand das jugendliche Händchen an die Lippen führt. Man beachte ferner die festliche Stimmung im 4. Felde, den Schmerz der nach Fassung ringenden Mutter, die hilfsbereite, und doch so ohnmächtige Teilnahme der Schwestern in der Kreuzigung und gegenüber die Derbheit der fühllosen Masse, sowie endlich über dem Ganzen den Frieden des Todes. Das alles sind Züge, die auch ohne die religiösen Beziehungen zum Herzen sprechen sollen, und der Künstler ist sich dessen bewusst gewesen.

Die Mittel, die der Meister angewandt hat, sind derart, dass man wiederum auf eine bewusste Thätigkeit schliessen darf.

Zunächst ist das ganze Werk rein plastisch empfunden. Das zierliche Ornament ohne architektonische Stützen bildet nur eine bescheidene Einfassung der Relieftafeln, auf die es allein ankommt. Das Hochrelief in der Mitte mit fast vollrunden Figuren hat zwei Schichten, die Flügel zeigen Flachrelief meist in einer Schicht. Besonders Feld 4, in dem keine Figur aus der Distanzschicht heraustritt, wahrt den Charakter des Flachreliefs weit feiner als manche Arbeiten des 19. Jahrh. — Für die Mariengruppe des Mittelfeldes verlohnt es sich nach dem Standpunkt zu suchen, von dem aus das, was zu sagen war, am besten zum Ausdruck kommt. Wenn man die Gruppe von rechts vorn betrachtet, so gewinnt man die Ueberzeugung, dass der Künstler bei seiner Arbeit die Gruppe wesentlich von dieser Seite aus ins Auge gefasst hat. — Von der Oberflächenbehandlung ist bei dem gegenwärtigen Zustande kaum etwas zu sagen. Aus dem erhaltenen, nackten Holze kann man nur noch ersehen, wie fein der Künstler die weichen Frauengewänder von den derberen Stoffen der Männer zu unterscheiden gewusst hat. An den Augenwinkeln und unter den Augen sind kleine Fältchen modelliert. An den Armen und Beinen nicht bloss Christi, sondern auch sonst wird das Adernetz sichtbar und zwar ist es nicht, wie so oft, konventionell über die Haut gelegt, sondern mit Verständnis gearbeitet. Besonders gut ist die Modellierung des Judenkopfes in der Männergruppe.

Das Mittel, um das geistige Wesen zu veranschaulichen, war für den Künstler in erster Linie die Behandlung des Kopfes. Vielleicht hängt damit die unverhältnismäſsige Grösse der Köpfe zusammen. Der Meister verfügt über eine grosse Tiefe des Ausdrucks und über eine grosse Mannigfaltigkeit von Typen. Man beachte die Charakteristik der Frauenköpfe in der Mariengruppe. Die Augen der Madonna sind verweint, die Unterlippe zuckt, Das ist eine vortreffliche Beobachtung einer im grössten Schmerze eben

noch die Fassung bewahrenden Frau. Die teilnehmenden Frauen sind keine Idealgestalten, sondern dem Leben nach empfunden. Dass der Künstler auch weibliche Anmut zu geben weiss, zeigt Feld 1 und die Feststimmung des 4. Feldes. — Auch die Männerköpfe wirken wie Porträts. Die derben Köpfe der Krieger mit ihren dicken Nasen in der Männergruppe des Mittelfeldes sind dem Leben entnommen. Auf die treffliche Charakteristik des Juden in der hinteren Reihe haben wir schon hingewiesen. Gut beobachtet ist die inbrünstige Ehrfurcht in dem Antlitz des Greises in der Anbetung, der Patrizierstolz in den Köpfen der übrigen Könige, sowie die Freundlichkeit im Angesicht des Simeon im 4. Felde. Auch seine Begleiter zeigen individuell behandelte Köpfe.

Die Behandlung des Körpers und der Gliedmaſsen unterstützt im allgemeinen kräftig den Gesichtsausdruck. Neben Misslungenem, wie der schiefen Haltung des Joseph in der Anbetung, bei dem das Vorbiegen des Körpers, um die Huldigung des Königs zu sehen, nicht recht geglückt ist, finden wir doch sehr fein beobachtete Bewegungen, wie die Arme und Hände in der Frauengruppe, die Haltung der beiden Würdenträger gegenüber, die Bewegungen der Männer im 4. Felde und die der Hirten im 2. Der Künstler versteht es schon (namentlich in der Frauengruppe), bei äusserer Ruhe eine tiefe seelische Bewegung zu schildern. Hierauf beruht der gemessen feierliche Eindruck, den der Altar macht.

Ja der Meister komponiert auch schon. So ungeschickt die Männer im Mittelfelde angeordnet sind, wo der Künstler sich nicht scheut, eine ganze Gestalt der 2. Reihe hinter einer der vorderen zu verstecken, so können wir uns doch, wenn wir das Ganze betrachten, des Eindruckes nicht erwehren, dass es dem Künstler nicht bloss darauf ankam, alles zu bringen, was zur Scene gehört, und ein Aggregat von Figuren zu geben, sondern dass er bestrebt ist, durch die Anordnung seiner Gestalten an sich das eigentliche Geschehnis hervorzuheben; so in den Feldern 3 und 4, besonders aber in dem Hauptfelde. Wir haben schon auf die Bedeutung des Gegensatzes zwischen der derben Gelassenheit der Männergruppe und der tiefen Bewegung der Frauen für die Wirkung des Bildes hingewiesen. Diese Frauengruppe ist in sich geradezu meisterhaft komponiert. In der Mitte steht die Fassung suchende Madonna, umrahmt von je zwei Gestalten. Die beiden nächststehenden stützen sie. Die Verbindung mit den beiden äusseren ist dadurch hergestellt, dass die Madonna ihre Linke zu Maria Magdalena hinüberreicht, die ihr nur teilnehmend die Hand drücken kann, während die weibliche Figur links mit Johannes nach dem Gekreuzigten hinaufblickt und damit auf den Quell des Kummers der Hauptfigur hinweist.

Auch in der Naturbeobachtung steht unser Meister der Wirklichkeit weit näher als alles, was wir bisher betrachtet haben. Nicht bloss, dass ausser den heiligen Figuren alle in dem ihrem Stande angemessenen Zeitkostüm erscheinen (die Hirten, Joseph, die Krieger, die Würdenträger, die Könige mit geflochtenem Bart und Zaddeln etc.), auch die Madonna selbst trägt im 4. Felde den mit Krüseler besetzten Schleier. — Die Proportionen des menschlichen Körpers sind ja stellenweise höchst ungünstige, besonders in der Männergruppe, wo sich bei einzelnen Kopf zu Körper wie 1 : 5 verhält. Allein von einem Meister, der den nackten Körper des Herrn so trefflich zu geben weiss, der Hände und Zehen (vgl. Johannes und Christus) so fein behandeln kann und der in dem prächtigen Kinde in der Darbringung schon die Speckfalten an dem nackten Körperchen beobachtet hat, muss man annehmen, dass er seine Studien unmittelbar nach der Natur gemacht hat. Sämtliche Hände und die vorkommenden, nackten Füsse sind bis auf die Nägel aufs sorgfältigste modelliert. Der Künstler hat beim Kruzifixus, wie andere seiner Zeit schon, das Gefühl gehabt, dass der untere Nagel die Hauptlast zu tragen hat, und die Haut ist daher über der Stelle, wo der Nagel den Fuss durchbohrt, sehr stark zusammengeschrumpft. Die Behandlung des Totenschädels unter dem Kreuze ist bis auf das Jochbein und die Zähne so korrekt, wie sie z. B. der junge Holbein in seinem Totentanz nicht hat. Das Alles beruht auf eingehendstem Naturstudium. Und zwar ist es ein echter Naturalismus, der uns hier entgegentritt, nicht jener konventionelle, dem wir sonst so oft im 15. Saec. begegnen. Man kann das recht deutlich an dem oben schon erwähnten Aderwerk feststellen.

In der kleinen Landschaft ist unterschieden zwischen kaktusähnlichen Gebilden und anderen Sträuchern. Die Gewandbehandlung ist weich und natürlich, nur bei der Madonna in der Anbetung schon etwas unmotiviert unruhig. Das Gewand drängt sich aber nirgends ungebührlich hervor.

Die Männergruppe steht ja in so vielem hinter dem Uebrigen zurück, dass man versucht sein könnte, hierfür eine andere Hand anzunehmen. Dem widerspricht aber schon ein Vergleich mit der Anbetung der Könige. Wir machen hier, wie noch öfter in dieser Zeit, die Beobachtung, dass die bekleideten Frauen besser proportioniert sind als die Männer, und dass der nackte Körper des Gekreuzigten wohl in Folge der langen Schulung an diesem Sujet sehr viel besser durchgeführt ist als die übrigen Männergestalten.

Nach allem haben wir hier ein Werk vor uns, in dem abgesehen von Aeusserlichkeiten und der feierlichen Würde des Ganzen von mittelalterlichem Geiste nichts mehr zu spüren ist, ein Werk, das nicht nur

von relativem, sondern von absolutem Kunstwerte ist. Wir sind überzeugt, dass ein geschultes Auge unseren Beobachtungen folgen wird, und dass der Neukirchener Altar bei der frühen Zeit, in die er gesetzt werden muss, trotz der jämmerlichen Erhaltung, der Beachtung der allgemeinen Kunstgeschichte nicht weiter entgehen darf.

* *
*

Der Mildstedter Altar steht hinter dem eben geschilderten an Kunstwert erheblich zurück. Man vergleiche nur die auseinanderfallende Frauengruppe in der Mildstedter Kreuzigung mit der wohlabgewogenen Komposition in Neukirchen. Die ganze Auffassung ist unruhiger, bewegter (vergl. die Schächer). Auch sind hier deutlich verschiedene Hände thätig gewesen, indem an drei Flügelbildern in einer bisher nicht aufzuklärenden Weise Stücke von anderer Hand nachgeschnitzt und eingesetzt worden sind. (Vergl. unsere diesbezügliche Darlegung in „Schnitzaltäre, S. 168“.) Möglicherweise sind bei irgend einer Gelegenheit Teile des Reliefs zerstört und dann von anderer Hand ergänzt worden.

Der Altaraufsatz (Schrein h. 170, br. 280) in der nach einem Brande von 1413 neu errichteten Kirche zu Mildstedt bei Husum ist fast ebenso schlecht behandelt wie der Neukirchener. Man hat das Holz abgesotten, so dass die Figuren heute wie aus Bronze aussehen.

1 Verkündigung.	5 Kreuzigung.	3 Anbetung.
2 Darbringung (mit 4 vertauscht).		4 Geburt.

Der a. a. O. gegebenen Beschreibung ist für die hier vorliegenden Zwecke wenig hinzuzufügen.

1. Die Engel und die Madonna zeigen bei weitem nicht den anmutigen Ausdruck wie in N. Sehr bemerkenswert sind die Engel mit dem gewaltigen Tuche, von denen die rechte Hälfte in jüngerem Holze nachgeschnitzt ist. Sie scheinen bereit zu sein, die Madonna für den Moment zu verhüllen, in dem der Himmel der Erde sich naht. Es ist das ein Zug, dem wir auch in der Geburtsscene Meister Franckes, sowie am Lütjenburger Altar begegnen.

2. In der Darbietung sind die Frauen unruhiger und weniger gut

proportioniert als in N. Aber Simeon und die Klerikerphysiognomie hinter ihm sind wieder trefflich behandelt und des Neukirchener Meisters würdig.

3. Die Anbetung zeigt dasselbe Zaddelkostüm und im ganzen die gleiche Anordnung wie in N. Aber die Empfindung ist nicht so tief, das Genrehafte, allgemein Menschliche, nicht so betont. Joseph beugt sich nicht wie in N. hinüber, um den Vorgang zu beobachten, sondern er sitzt neben Maria auf der Bank und hat schon ein Geschenk, ein Trinkhorn, in der Hand.

4. In der Geburt ist sogar die Maria angestückt. Der Landschaft fehlen die Bäume. Die Schafe sind ungeschickter behandelt und sehen wie Schweine aus. Auch nimmt der eine Hirt an dem Vorgange Anteil, während der andere auf dem Dudelsack bläst (vergl. den Claren-Altar in Köln).

5. Die Kreuzigung ist figurenreicher, als die in N. gewesen ist, und unruhiger. Auf die Schächer haben wir schon aufmerksam gemacht. Die Madonna in der schlechter komponierten Frauengruppe kann sich mit der Neukirchener nicht messen. Auch die Männer sind nicht so individuell. Mit dem älteren Manne mit schmerzerfülltem Ausdruck, der sich, geführt von einem jüngeren, dem Gekreuzigten nähert, ist Longinus gemeint, wie die ganz gleiche Darstellung in der ziemlich unbedeutenden Malerei des Preetzer Altars in Kopenhagen beweist (vgl. die Abbildung). Hände und Füsse zeigen bei weitem nicht die gleiche Sorgfalt wie in N. Aber, wenn auch so vieles verschieden ist, so weisen doch, ausser der gesamten Anordnung des Altars gerade in der Kreuzigung einzelne Köpfe, wie der Männerkopf neben Johannes und der Jude in der gegenüberliegenden Gruppe, ganz bestimmt auf den Meister des Neukirchener Altars hin. Der Gekreuzigte ist zwar drastischer aufgefasst, aber sonst dieses Meisters durchaus würdig.

Wir haben diesen Altar nur deshalb gebracht, weil es wichtig ist festzustellen, dass an der entgegengesetzten Küste der Halbinsel ein Werk auftaucht, das sicher nach demselben Vorbilde, höchst wahrscheinlich in der gleichen Werkstatt, im einzelnen vielleicht von demselben Meister wie der Neukirchener Altar gearbeitet worden ist. Dass der Mildstedter Altar jünger ist als der Neukirchener, kann keinem Zweifel unterliegen.*)

* * *

*) Die Mildstedter Kirche war im Kriege 1413 ausgebrannt. Haupt a. a. O. I, 475 bemerkt zu unserem Altar: „ob schon von 1413?“. Näher liegt die Vermutung, dass unser Altar, wenn die Kirche ausgebrannt war, erst bei der Erneuerung nach 1413 beschafft worden ist. Zur Mildstedter Kirche gehörten damals die Dörfer Husum (Ost und West). Diese durch Handel aufblühenden Orte schlossen sich in dieser Zeit zusammen und er-

Bei der Wichtigkeit, die der Neukirchener Altar für die gesamte Kunstgeschichte haben kann, ist es sehr bedauerlich, dass es uns nicht möglich ist, genauere Angaben über Alter und Herkunft zu machen. Aber alles Suchen nach archivalischen Anhalten ist vergebens gewesen. Es haben sich mit ihm nur wenige Forscher beschäftigt, und sie machen seltsame Angaben. Auffallender, als dass sie sich in der Zeit total geirrt haben, ist, dass sie den künstlerischen Wert des Neukirchener Altars nicht erkannten. Haupt findet eine Verwandtschaft mit dem Altar von Grube, den er doch selbst als „herkömmliche Handwerksarbeit" bezeichnet,*) und F. Deneken glaubt sogar unseren Altar gegen die Autorschaft des beinahe um ein Jahrhundert später blühenden Hans Brüggemann verteidigen zu müssen, indem er sagt: „Womöglich noch minderwertiger (als der Neumünstersche) und gleich unbeholfen in Entwurf und Ausführung ist der Neukirchener Altar im Thaulow-Museum."**)

Was zunächst das Alter angeht, so hätte schon das Kostüm (Zaddeln, Gürtelsitz, Krüseler und Rüstungen), sowie der Faltenwurf und die Ornamentik sagen müssen, dass unser Altar kaum über die Mitte des 15. Jahrh. hinabgerückt werden darf. Weiteren Anhalt gewährt die Verwandtschaft mit einigen anderen Altären. Der Krämer-Altar in der St. Marienkirche zu Wismar***) und der kleine Schnitzaltar in Kirchdorf auf der Insel Poel (Mecklenburg)***) zeigen in ihren Flügelbildern so grosse Aehnlichkeit mit den oben beschriebenen Arbeiten, dass wir sie nicht bloss auf das gleiche Vorbild, sondern auch auf die gleiche Werkstatt, wie den Mildstedter Altar zurückführen müssen. — Der Krämer-Altar hat nicht bloss dieselbe Einteilung der Felder und ein sehr ähnliches Ornament, sondern auch fast die gleiche Gruppierung innerhalb der Scenen (vergl. die Verkündigung und die Anbetung), dasselbe Kostüm und dieselbe Gewandbehandlung. Und zwar steht dieser Krämer-Altar in Auffassung und Technik dem Mildstedter Altar näher als dem Neukirchener.

Crull†) setzt den Wismarer Altar in die Jahre 1410—20. Schlie††)

reichten vom Mildstedter Pfarrer den Bau einer eigenen Kapelle in Husum im Jahre 1431, die 1436 fertig wurde. Im Jahre 1448 folgte die völlige Lösung Husums von der Mildstedter Kirche. Man möchte nun annehmen, dass dieser kostbare Altar in die Zeit zu setzen ist, in der das mächtig emporblühende Husum noch zu Mildstedt gehörte, also zwischen 1413 und 1431, resp. 1436 oder 48. Aber der Anhalt ist freilich nur sehr schwach. Vergl. Holmer Feuerpredigt, p. 2—3.

*) II. S. 24.

**) „Hans Brüggemann" in der belletr.-litterar. Beilage der Hamburger Nachr. v. 24. Nov. 1895.

***) Vgl. Schlie a. a. O. II, S. 37 und 232 mit Abbildungen.

†) Mecklenb. Jahrb. XXIX, S. 68.

††) A. a. O. II, S. 37.

möchte ihn wegen der auffallenden Gleichheit der Baldachine mit dem aus Lübeck stammenden Neustaedter Altar um $1^1/_2$ bis 2 Jahrzehnte später setzen, also in die Zeit 1425/30—1435/40. Der Neustaedter Altar, jetzt im Schweriner Museum, stammt aus der Jacobikirche in Lübeck und ist laut Inschrift aus dem Jahre 1435.*) Ihn hält Schlie wieder aus stilistischen Gründen für verwandt mit dem St. Jürgens-Altar in Wismar, den er um 1430 setzt.**)

Da wir nun, wie oben dargelegt, den Mildstedter Altar unbedingt für jünger halten müssen als den Neukirchener, so glauben wir diesen eher noch in das 3. als in das 4. Jahrzent setzen zu sollen. Eine wesentliche Bestätigung unserer Annahme gewährt ein Vergleich mit dem jetzt für die Hamburger Kunsthalle erworbenen Thomasaltar von Meister Francke (herausgegeben zuerst von Schlie: Der Hamburger Meister vom Jahre 1435). Wenn man das Kostüm der Kriegsknechte dort (vgl. Taf. II, die Ermordung des h. Thomas und Taf. VII, die Auferstehung) mit dem in unserem Altar vergleicht (besonders bezüglich der Kopfbedeckungen), so kann es abgesehen von anderen Beziehungen, auf die noch zurückzukommen sein wird, nicht zweifelhaft sein, dass es sich um Arbeiten aus ungefähr gleicher Zeit handelt. Der Hamburger Altar gehört aber nicht in das Jahr 1435, sondern ist, wie Hagedorn (vgl. Lichtwark: Meister Francke, Hamburg, 1899, p. 34 u. ff.) gefunden hat, im Jahre 1424 von den „Enghelandes varern" bei „Mester Francken" bestellt worden.

Es wäre sehr zu wünschen, dass die Kunstwissenschaft unserem Altare ihre Aufmerksamkeit widmete, und dass es gelänge, nähere Anhaltspunkte zu finden. Denn wenn unsere frühe Datierung richtig ist, so hätten wir hier einen Meister vor uns, der gleichzeitig oder gar noch früher als die van Eycks eine Feinheit der Naturbeobachtung an den Tag legt, die auf dem Gebiete der Plastik wie ein Pendant zu dem Fortschritt der Niederländer auf dem Gebiete der Malerei erscheint.

Auch unser Altar weist wieder (vgl. den Clarenaltar und den besonders am Niederrhein üblichen geflochtenen Bart) auf westliche Vorbilder hin. Als Herkunftsort liegt es aber näher an Lübeck zu denken, das für die oben genannten Orte das gemeinsame Zentrum bildet. Auch mag darauf hingewiesen werden, dass sowohl Poel in Mecklenburg wie Neukirchen (früher Kergvhelde) von alters her Kirchen der Lübecker Diözese

*) Vgl. Goldschmidt a. a. O., Taf. VII u. S. 5 und 9, sowie Schlie III, S. 284. Er trug die Inschrift: Anno Domini MCCCCXXXV sub tempore Gothfridi Stenbeken huius Ecclesiae Operarij consummatum est hoc opus.

**) A. a. O. III, S. 80.

waren.*) — Bis also anderes nicht erwiesen ist, möchten wir den Meister des Neukirchener Altars in Lübeck suchen. In der zusammenfassenden Darstellung des II. Teils wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Die Alabasterfigürchen in Hadersleben.

Taf. XI, 37.

In der kleinen Kapelle des Spitals in Hadersleben befinden sich über einer Seitenthür in einen späteren Schrein hineingesetzt, vierzehn Alabasterfigürchen: Christus und Maria (sitzend) und die zwölf Apostel, die ebenfalls noch aus dem Anfange des 15. Jahrh. stammen. Wir bringen davon als Proben die Mittelgruppe und zwei Apostel.

Die 30—31 cm hohen Figürchen auf wohl jüngeren, 8 cm hohen Sockelchen, an denen ein dolchartiges Zeichen vorkommt, sind auch hinten modelliert und zeigen auf der Rückseite der Köpfe Abflachungen, an denen wohl, wie bei Christus und Maria, Heiligenscheine angebracht waren. Sie sind unbemalt bis auf die Gewandsäume, Buchschnitte, Haar und Bart, die vergoldet sind.

Sie zeigen keine hervorragende Naturbeobachtung, sondern jenen Pseudonaturalismus, von dem wir vorhin, im Gegensatz zum Neukirchener Altar, gesprochen haben, d. h. den Versuch, Naturstudien zu zeigen, ohne dass wirkliche Beobachtung zu Grunde liegt. An Händen und Füssen, die ziemlich roh gearbeitet sind, treten zwar die Muskeln und Sehnen, um die Oberfläche zu beleben, deutlich hervor. Allein sie sind wie parallele Riemchen ohne Verständnis über die Haut gelegt. Die Finger sind allzu zierlich.

Wir führen diese Figuren nur an, weil sie beweisen, dass man die Holzschnitztechnik einfach auf ein anderes Material übertrug. Von der Eigentümlichkeit des Stoffes, welche eine besondere Weichheit und Zartheit der Uebergänge ermöglicht hätte, ist kein Gebrauch gemacht, sondern wir sehen denselben scharfen Schnitt, wie ihn das Schnitzmesser im Eichenholz zeigt. Das Material ist vom Süden gekommen, die Arbeit ist im Norden ausgeführt.

*) Vgl. Jessien in den Nordalbing. Studien II, 2, S. 170 und 185. — Uebrigens erreicht an absolutem Kunstwert keine der genannten Arbeiten den Neukirchener Altar, während die älteren Reste eines Schnitzaltars aus Seedorf i. Lauenburg (vgl. A. M. Schnitzaltäre S. 173 u. 181) dem Neukirchener Meister näherstehen.

Der Altar aus Preetz im Nationalmuseum in Kopenhagen.

Taf. XII, 38, 39.

Der Altar ist aus der Benediktiner-Nonnenklosterkirche zu Preetz in das Nationalmuseum zu Kopenhagen gekommen (Katal. No. 227) und wohl erhalten. Auf Leinwandgrund ruht die alte Bemalung (Glanzgold mit dem üblichen blauen und roten Futter). Doch scheinen einzelne Teile, wie besonders die Köpfe, in älterer Zeit schon einmal übermalt worden zu sein.

Der Schrein (h. 1,72, br. 2,58) ist in 38 Felder eingeteilt, die mit Kielbögen aus sehr zierlichem Mafswerk überspannt sind. Jede der sechs Reihen in Schrein und Flügel zeigt ein anderes Muster und zwar fast genau das gleiche wie in Hoyer, nur dass in Preetz jedesmal in der Mitte der kleinen Dreipässe zierliche Rosetten sitzen. Die Bögen ruhen hier wie in Hoyer auf Pfeilern mit vorgelegtem Strebewerk.

Das Gegenständliche wird aus der nebenstehenden Tabelle ersichtlich, wobei freilich bemerkt werden muss, dass, da einige Figuren die Attribute verloren haben, sich die Identität mit den Angaben des Museums nicht mehr feststellen lässt. Einzelne Figuren, besonders unter den Aposteln, stehen offenbar an falscher Stelle.

Es handelt sich auch hier, wie in Hoyer, um ein Repräsentationsbild, und nach einer zutreffenden Beobachtung Goldschmidts sind immer nur die scenischen Darstellungen und die Repräsentationsbilder unter sich zu vergleichen, da beide, wenn auch aus derselben Werkstatt hervorgegangen, gewöhnlich einen ganz abweichenden Charakter tragen.

Unsere Tafel ist mit ihren 38 Feldern ganz besonders reich und setzt eine Kenntnis der legendarischen Beziehungen voraus, wie sie von den Insassen des Nonnenklosters erwartet werden konnte.

Die Figuren haben die gleiche Grösse wie die zu Hoyer (42—43 cm), sind aber zum Teil unruhiger und auch schlechter proportioniert. Bei Johannes (22) z. B. ist das Verhältnis von Kopf zu Körper wie 1 : 5. — Offenbar hat nicht ein und dieselbe Hand alle Figuren geschaffen, wenn sie auch aus einer Werkstatt hervorgegangen sind.

Die besser proportionierten Figuren, wie z. B. die in Feld 5, 6—10, 18, 28, 34—35 etc. sind zum Teil sehr bewegt, wie Hieronymus, Sebaldus und der Patron der Aerzte Cosmas. Einzelne, wie Benedict, Gregor und die beiden Figuren neben Michael kehren die Hüften stark heraus. Hier findet sich auch eine grössere Mannigfaltigkeit in der Charakteristik der Köpfe. Der Arzt Cosmas erscheint wie eine Figur aus dem Leben.

Nr.	Figur	Nr.	Figur
33	Antonius mit dem Glöckchen.	38	Elisabet mit zweitürmiger Kirche.
32	Aegidius mit der Hindin auf dem Buche.	37	Margaretha mit dem Wurm auf dem Buch.
31	Benedikt.	36	Mariá Magdalena.
30	Marcus mit Schreibzeug.	35	Damianus mit der Apothekerbüchse.
29	Lucas mit Schreibzeug.	34	Cosmas mit der Urinflasche.
24	Thomas.	28	Anna selbdritt.
23	Matthias, in einem Buche lesend.	27	Philippus.
22	Johannes mit dem Kelch.	26	Bartholomäus mit dem Messer.
21	Paulus (?) *)	25	König David mit der Harfe.
19	Krönung Mariä durch Christus.	20	Die Auferstehung. Vier Wächter, von denen der eine ein Hündchen bei sich hat.
14	Petrus (?)	18	St. Michael oder St. Georg.
13	Jacobus der Aeltere, mit Pilgerstock und Muschelhut.	17	Ein Apostel, als Simon bezeichnet. *)
12	Jacobus der Jüngere, mit offenem Buch unter dem Arme.	16	Ein Heiliger mit einer Schale, in der sich Schlangen befinden.
11	Andreas mit dem Kreuze.	15	Matthaeus.
5	S. Sebaldus mit Turban und Kirche.	10	Maria (vielleicht auch Katharina). *)
4	Ein Bischof, vor dem zwei kleine Figürchen anbetend knieen.	9	Ambrosius.
3	Nicolaus.	8	Augustinus mit dem brennenden Herzen.
2	Severinus.	7	Hieronymus mit dem Löwen.
1	Johannes der Täufer.	6	Papst Gregor.

*) Bemerkungen:

21. In dieses Feld ist die Säge gestellt, die zu Simon gehört. Die Figur stellt aber offenbar Petrus dar und gehört in Feld 14. Dort mag Paulus gestanden haben, den man in den Figuren von Feld 27 oder 12 vermuten kann.

17. Die Figur ist falsch angeordnet. Vermutlich gehört hierher die Figur aus Feld 15.

10. Die weibliche Gestalt trägt als einzige die Krone. Da sie aber ein Attribut in der Hand hielt, so kann auch die Protomärtyrerin Katharina gemeint sein.

Eine bestimmte Tendenz der Anordnung ist bei dem gegenwärtigen Zustand nicht festzustellen. Offenbar standen im Schrein den scenischen Darstellungen am nächsten Peter und Paul, unten Michael und David; dann folgten die übrigen Apostel. Auf die Flügel sind die männlichen und weiblichen Heiligen verteilt, wobei Johannes der Täufer und die Patrone der Aerzte und Apotheker eine besondere Stellung einnahmen.

* * *

Auffallend ist die Weicheit und Anmut in einer Anzahl von Köpfen (vgl. 6–9, 18, 25 etc.). Das Haar ist zum grössten Teile sehr fein gearbeitet mit ausgebohrten Löckchen, wie wir sie besonders in Oberdeutschland beobachten. Daneben finden wir freilich auch eine ganz handwerksmäſsige konventionelle Haarbehandlung, der wir später noch sehr oft begegnen werden. Sie besteht (vergl. die Maria Magdalena, 36) darin, dass zunächst im Holz ein paar ganz gradlinige, parallele Strähne angelegt werden. In diese werden dann, um das Wellige des Haares anzudeuten, ein paar Schlangenlinien hineingeschnitten, die sich an den Bögen tangieren. — Die Naturbeobachtung ist bei den Arbeiten der einen Hand feiner als in Hoyer. Die Hände sind zum Teil sehr gut; der eine Häscher im Mittelfeld (25), der ganz zusammengekrümmt schläft, zeigt die Fussohle. Daneben wieder findet sich ganz Rohes, wie der oben charakterisierte unechte Naturalismus in der Oberflächenbehandlung des auferstehenden Christus.

Das Gewand hat noch die herunterfallenden Parallelbündel, ist aber unruhiger als in Hoyer und zeigt stellenweise schon eine leise Neigung zu Knittern (vgl. Feld 2, 7, 35).

* * *

Nach Kostüm und Ornamentik gehört die Arbeit in die erste Hälfte des 15. Jahrh., wie auch der Kopenhagener Katalog annimmt („fra förste Haelfte af det 15 Aarh."); und zwar ist sie später zu setzen als die von Hoyer, also etwa in das zweite Viertel des 15. Jahrh. — Einen bestimmten Anhalt geben die erhaltenen Nachrichten nicht. Die Preetzer Kirche war sehr reich geschmückt. Erwähnt werden ein Peter-Paulsaltar (1306) und zwei Altäre in der Nordseite, da de mure staet, welche 1423 der Steinmetz Kersten Kule setzte. Mette Parsow stiftete 1479 100 Mk. ad optimam tabulam super summo altari.*) 1488 oder 89 sollte Meister Clawes Cron im Chore einen neuen Altar für Maria, Johannes d. T. und Benedikt erneuern, den er bald darauf verlängern musste. Endlich stiftete Detlev Sestedt 1510 einen Altar. — Erhalten sind uns aus der Klosterkirche vier Altäre (vgl. unser Verzeichnis in „Schnitzaltäre" No. 22, 103, 114 u. 180), und zwar drei aus dem Anfang des 16. Jahrh. und der vorliegende. Letzteren in Beziehung zu der Jahreszahl 1423 zu setzen, reicht die unbestimmte Angabe nicht aus.

Nach Obigem müssen wir für unseren Altar die gleiche Werkstatt voraussetzen wie für den Hoyerer, die wir somit in Lübeck zu suchen hätten. Für Kloster Preetz lassen sich in allen Epochen von 1220 an Beziehungen

*) Vgl. A. M., Schnitzaltäre S. 35.

zu Lübeck nachweisen.*) Besonders aber sind solche im 15. Jahrh. festzustellen. In dieser Zeit hat in Preetz eine sehr rege Thätigkeit geherrscht. Das Kloster wurde unter den Pröpsten: Lüder Ruge (1416—28), Thomas (1428—35), Johann Knutter (1437—53), Siegfrid (1471) u. s. w.**) ganz umgebaut. Als Aedificatores des langen Hauses unter Knutter werden drei Lübecker genannt. Die „kleine Stube“ liess ebenfalls ein Lübecker bauen.

Einen weiteren Anhalt gewähren die Bilder, welche sich aussen an den Flügeln befinden: Die Anbetung der Könige rechts, und die Kreuzigung links (vergleiche die umstehenden Abbildungen). Namentlich die Kreuzigung ist, wie die Abbildung zeigt, recht schlecht erhalten. Mit einem bedeutsamen Meister haben wir es nicht zu thun. Aber in der Kreuzigungsdarstellung hat schon Goldschmidt***) eine freie Kopie des erhaltenen Stückes des Mittelfeldes vom Thomasaltar des Hamburger Meisters Francke erkannt. Auf Lichtwarks Versuch nachzuweisen, dass sich auch, wenn wir den Preetzer Altar nicht hätten, lediglich aus der erhaltenen Frauengruppe in Hamburg und aus dem niederdeutschen Typus das Bild Meister Franckes wiederherstellen lasse, wollen wir nicht eingehen. Man wird sich aus dieser Publikation überzeugen, dass dieser niederdeutsche Typus bei weitem nicht so feststeht, wie L. meint. — Dagegen ist darauf hinzuweisen, dass die Longinusgruppe fast genau wie in dem Mildstedter Altar behandelt ist. — Das andere Flügelbild, die Anbetung der Könige, steht auch den gleichen Darstellungen im Neukirchener und im Mildstedter Altar sehr nahe. Der Hintergrund ist golden. Vor einer Hütte, in der man das Bett Mariä und durch deren Fenster man ein Paar sieht, sitzt die Madonna und hält das Kindchen auf dem Schoss. Dieses hebt das rechte Händchen segnend empor, während der knieende König das andere, ganz wie in Neukirchen, an seine Lippen führt. Er hat sein Geschenk, einen Pokal, schon abgegeben, den Joseph, ein sehr kleingebildetes, mönchartiges Figürchen, das links neben der Madonna sitzt, in einen Kasten thut. Dass auch für diese Figur das Bild Meister Franckes vorbildlich gewesen ist, leuchtet ein. Der zweite König nimmt einen Pokal aus den Händen eines lebhaft zuschreitenden Knaben mit kurzem krummen Schwert. Diese Figur stimmt

---

*) Vgl. die zweite Urkunde des Preetzer Diplomat. April 1220 verleiht Bischof Berthold den Nonnen die Preetzer Pfarrkirche. — Der Erbauer der Preetzer Klosterkirche (1275—84) ist Konrad aus Cismar, das ja kurz vorher erst aus Lübeck besiedelt war. Im 14. Jahrh. ist der Steinmetz Thidemann de Poretze in Lübeck ansässig (A. M. Schnitzaltäre S. 142)

**) Vgl. Haupt II, 165.

***) Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXI, 1899, S. 116—121. Ferner Lichtwark, Hamburgische Künstler: Meister Francke 1424. Kunsthalle zu Hamburg 1899, p. 150 u. ff.

fast genau mit der gleichen im Neukirchener Altar überein. Der dritte König, der ebenfalls seine Gabe den Händen eines Jünglings entnimmt und



Kreuzigung vom Preetzer Altar in Kopenhagen.

nach der Madonna hinsieht, hat Zaddeln am Brokatkostüm. Dahinter sieht man ein figurenreiches Gedränge und zwischen diesem und der Hütte ein Stück Landschaft mit Bäumen und Kühen und den aus einer Flasche

trinkenden Hirten. Dass demnach der Preetzer Altar auch mit der Gruppe Mildstedt-Neukirchen in irgend einem Zusammenhange steht, wird nicht zu



Anbetung vom Preetzer Altar in Kopenhagen.

leugnen sein. Da an der Thatsache, dass die Frauengruppe in der Kreuzigung als eine freie Kopie nach Meister Francke anzusehen ist, nicht gezweifelt werden kann, so ist der Preetzer Altar jedenfalls nach 1424 zu setzen.

Zwei Apostelfiguren von der Westküste,

im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, 1899, 103—104.

(Vgl. die Abbildung.)*)

Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe hat 1899 zwei Apostelfiguren erworben, die offenbar einem Schnitzaltar angehörten, und über deren Herkunft weiter nichts herausgebracht werden konnte, als dass sie von der Westküste des Landes, vielleicht aus dem Eiderstedtischen, stammen.

Von den beiden, 1,14 m hohen und hinten ausgehöhlten, ganzen Figuren stellt die eine, wie das Kreuz zeigt, den Apostel Andreas, die andere, von der wir das Bruststück zur Abbildung bringen, offenbar den Apostel Paulus dar. Die Unterarme, die mit Dübeln angesetzt waren, fehlen, auch die Nase ist defekt und das Holz wurmstichig. Farbspuren sind nicht gefunden, und das Inventar des Museums nimmt wegen der sorgfältigen Oberflächenbehandlung an, dass die Gestalten auch ursprünglich nicht bemalt gewesen seien. Dieser Annahme steht entgegen, dass auch die bemalt gewesenen Figuren des Neukirchener Altars sehr feine Oberflächenbehandlung zeigen. — Bart und Haar sind in konventioneller Weise gearbeitet, d. h. es sind strahlenförmig gerade Streifen in das Holz eingeschnitten, denen dann durch abwechselnde Auskehlungen der Charakter des Welligen verliehen werden soll. Das Gewand fällt in schlichten, natürlichen Falten herab. Besonders wertvoll werden die Figuren durch die Behandlung des Kopfes, der bei unserem Paulus 0,17 misst, also zum Körper im Verhältnis wie 1 : fast 7 steht. Die Fältchen um die Augen und auf der Stirn sind mit feinem Verständnis eingeschnitten. Auf den Wangen unter dem Jochbein und auf der Oberlippe deuten ganz zarte, unregelmäſsige, vertikale Vertiefungen das Runzlige des Alters an, während andererseits das Weiche und Glatte der Schleimhaut auf den Lippen wohl beobachtet ist. Es ist eine würdige, ehrfurchterweckende Greisengestalt, die der Künstler geschaffen hat.

Wegen dieser feinen Kopfbehandlung und der verhältnismäſsig guten Proportionen glaubt das Inventarverzeichnis des Hamburger Museums unter Berufung auf unsere Darlegungen in „Zur Kenntnis der Schnitzaltäre etc.“ diese Apostel in die zweite Hälfte des 15. Jahrh., etwa in die Zeit des Ostenfelder Altars (1480) setzen zu sollen. Richtig ist, dass die Proportionen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im allgemeinen besser werden. Aber es fehlt auch nicht in der ersten Hälfte an solchen Propor-

*) Die Figuren wurden uns erst zugänglich, als das Tafelwerk schon gedruckt war.

tionen (1:7), wie die Altäre zu Hoyer und Preetz zeigen. So feine Oberflächenbehandlung kommt aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts



Apostel Paulus, im Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

nicht vor. Man müsste denn die Figuren ganz ans Ende, etwa um 1500, setzen. Das aber verbietet der ganze Habitus, die monumentale Ruhe und die schlichte Gewandbehandlung. — Deshalb glauben wir, dass diese

Apostel doch um die Mitte des Jahrhunderts geschaffen sind. Denn gerade aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts besitzen wir, abgesehen von Arbeiten wie in Neukirchen, eine ganze Reihe von Einzelfiguren, welche so treffliche Kopfbehandlung zeigen. Es sind meist Reste grösserer Werke, die zu veröffentlichen nach der ausführlichen Behandlung des Neukirchener Altars überflüssig erschien. Die gebrachte Abbildung möge also als Probe einer ganzen Reihe von Bruchstücken aus dieser um die Mitte des 15. Jahrh. abschliessenden, wertvollen Periode der Holzplastik gelten.

Der Altar zu Lütjenburg.

Taf. XIII, 40.

Lütjenburg, das ebenfalls zu den Kirchen der Diözese Lübeck gehörte und in nahen kirchlichen Beziehungen zu den Nachbarsprengeln Neukirchen und Selent stand, kam im 15. Jahrh. an Hans Ranzau auf Neuhaus, und es ist nicht ganz auszuschliessen, dass mit diesem Wandel aus bisher sehr trüben Verhältnissen auch die Entstehung unseres Altars zusammenhängt.

Der Altar hat leider durch die 1866 von Müllenhof-Kiel ausgeführte Restauration an Bedeutung für die Kunstgeschichte sehr verloren. Man hat damals nicht nur die Farbe bis auf wenige Spuren des Kreidegrundes abgekratzt und alles neu überstrichen, sondern man ist auch vor Neuerungen in der Architektur des Schreines und vor Ergänzungen bis zu ganzen Figuren nicht zurückgeschreckt. Die Aussenseiten der Flügel enthielten Gemälde, darunter ein jüngstes Gericht. Sie sind zerstört.

Der quadratische Schrein (h. 200, Kreuzgruppe, br. 100) zeigt noch, dass auch hier noch zierliche Streben die mit besonders reichem Maſswerk ausgefüllten Bögen stützten. In diesem Maſswerk herrscht das Fischblasen-Muster durchaus vor. Der Schrein wird von der Kreuzigungsscene nicht ausgefüllt. Neben den vier Seitenfeldern beobachten wir noch einen predellenartigen Streifen mit den Brustbildern von Propheten.

Die Reihenfolge ist geändert. Vermutlich waren ursprünglich auf dem einen Flügel: Gott Vater, Joachims Opfer, Mariä Geburt und die Verkündigung; auf dem anderen die vier Scenen aus der Geburt und Kindheit Christi.

1. Die Darbietung findet in einem durch Spitzbogen und Pfeiler angedeuteten Kirchenraume statt. Das Gewand ist noch sehr ruhig. Der Mann hinter Simeon erinnert an den Cosmas des Preetzer Altars.

2. Die Geburt Mariä ist in ein Zimmer verlegt. Die Gewandung zeigt dieselbe Schlichtheit wie im vorigen Felde. Die Frauenköpfe sind anmutig und nicht ohne Charakter.

3. Auf eine gewisse, freilich nur sehr entfernte Aehnlichkeit der Haltung Gott Vaters mit der des Genter Altars hat Haupt (II, 138) schon hingewiesen.

4. Auch in der Verkündigung ist durch eine Bogenstellung der Zimmerraum angedeutet. Der Engel ist von besonderer Schönheit. Das Haar ist hier, wie fast überall, in sehr feinen Strähnen durchgearbeitet. Maria zeigt eine neue Nüance. Ihre Demut wird nicht nur durch Körperhaltung und Gesichtsausdruck gekennzeichnet, sondern sie macht auch noch gegen den Engel eine abwehrende Handbewegung. — Das Gewand ist sehr viel unruhiger als in den ersten zwei Feldern.

1	2	5	13	7	9	10
Darbietung.	Geburt Mariä.	Maria (neu).	Kreuzigung, 18 Figuren ausser den Gekreuzigten und den Engeln.	Heilige (neu).	Geburt Christi.	Opfer Joachims.
3	4	6		8	11	12
Gott Vater.	Verkündigung.	Joh. d. Täufer.	Propheten.	Bischof (neu).	Anbetung.	Verkündigung an die Hirten.

9. Maria und die Engel zeigen anmutige Gesichter. Der nackte Körper des Kindes ist besser beobachtet als im darunter liegenden Felde. Joseph zeigt den üblichen Typus, während wir in der Anbetung darunter einen bartlosen Mann an seiner Stelle sehen. Auch hier ist der Stall angedeutet, in dem die Scene spielt.

10. Das Mafswerkfenster liefert in seiner rohen Ausführung den Beweis, dass die Snitker des figürlichen Teiles mit der ornamentalen Behandlung des Schreines nichts zu thun hatten. Sie blieb wohl den Kistenmakern überlassen. Um die Ausweisung des Joachim anzudeuten, ist hinter ihm ziemlich unmotiviert ein Thürflügel angebracht. Das Beschämende der Situation wird nur im Kopfe Joachims (den Stirnfalten und niedergeschlagenen Augen) zum Ausdruck gebracht.

11. In der Anbetung sehen wir schon einen landschaftlichen Hintergrund mit Gebäuden; ebenso im 12. Felde, in dem das Genrehafte betont ist. An dem Baume vor dem Kapellchen im Hintergrunde hängt die Feldflasche etc.

Auch die Kreuzigung (13) ist bewegter und um einige Züge reicher als die in Neukirchen und selbst die in Mildstedt. Zu den üblichen Gruppen tritt die sehr ungeschickt gearbeitete Maria Magdalena am Kreuzesstamme und die Schreibergruppe. Der Vorgang mit Longinus wird durch die Handbewegung nach dem Auge deutlicher gemacht. Maria ist schon am Zusammenbrechen. In dem Körper des Herrn kommt das Leiden drastischer zum Ausdruck. Die beiden Schächer sind nicht durch die Bewegung, sondern dadurch unterschieden, dass der zur Linken des Herrn einen Verbrechertypus hat.

*　　　*
*

Wiederum beobachten wir an diesem Werke einen erheblichen Wandel des Geschmackes seit dem Meister des Neukirchener Altars.

In den Absichten des oder der Künstler und Auftraggeber bemerken wir einen neuen Zug. Es handelt sich nicht mehr darum, allein durch die plastische Form zu wirken, sondern vielmehr durch das Dekorative. Der Schrein ist reicher gegliedert, und der ornamentale Teil tritt breiter hervor. Man zeigt schon eine gewisse Prunksucht, die sich später ja noch viel stärker geltend macht.

Auch unser Künstler will nicht mehr das Dogma ausbreiten oder eine allgemeine, weihevolle, religiöse Erregtheit erzielen, wie die älteren. Er will neben dem religiösen Inhalt, wie der Neukirchener Meister, die allgemein menschlichen, genrehaften Züge schildern. Aber das Religiöse tritt dabei schon sehr viel stärker zurück als in Neukirchen. Der Neukirchener Meister steht noch in erster Linie unter dem Eindruck der religiösen Bedeutung; unser Meister benutzt den biblischen Inhalt fast nur, um seine Lebensbeobachtungen zu geben. Und er hat sich dabei in der Wahl des Mittels vergriffen. Er hätte vieles besser mit der Zeichnung und mit der Farbe ausgedrückt. Denn es sind nur wenige Gestalten, denen man die Freude an der plastischen Form anmerkt; so die Verkündigungsgruppe, der Körper des Herrn, der Hauptmann mit seinem Begleiter und ein paar Köpfe. — Dabei ist von Komposition in den Gruppen weit weniger die Rede als in Neukirchen. Es kommt (neben besserem, wie Feld 19), schon wieder mehr darauf an, alle die Züge, die den Beteiligten geläufig waren, anzubringen (vgl. das Mittelfeld), als die Ausdrucksfähigkeit des einzelnen in sich abgeschlossenen Vorganges auszunutzen. Einer plastisch so ungeschickt wirkenden Figur, wie der knieenden Magdalena, wäre der Neukirchener Meister kaum fähig gewesen. — Die Naturbeobachtung ist quantitativ erweitert, ohne dass sie eigentlich qualitativ gewonnen hätte. Der Künstler bringt ein paar weitere

Beobachtungen an, die der Neukirchener Meister nicht kennt, wie die demütig abwehrende Bewegung der Jungfrau, die Haltung des Longinus etc. Er setzt seine Scenen überall in einen bestimmten Raum hinein, er hat ein feineres Auge für die Einzelheiten der Kleidung und besonders der Rüstungen (vgl. die rechte Hälfte des Mittelfeldes); aber er erreicht an Tiefe des Ausdrucks nirgends den Neukirchener Meister und auch im technischen Können steht er zurück.

Auch hier sind sicher verschiedene Hände thätig gewesen, und die bessere darunter ist die eines Künstlers.

* *
*

Das Kostüm (vgl. die Wolfskappe im Mittelfeld, die nicht gefingerten Handtatzen der Panzerhandschuhe, den über die Hände hängenden Aermel) steht, wie die Ornamentik der ersten Hälfte des 15. Jahrh. noch nahe. Anderes deutet aber schon auf die zweite Hälfte. Wir glauben danach nicht fehlzugehen, wenn wir den Lütjenburger Altar etwa in die ersten Jahrzehnte der 2. Hälfte des 15. Jahrh. setzen. — Einen bestimmteren Anhalt gewinnen wir für Alter und Herkunft durch den Vergleich mit dem aus der Stockholmer Nicolaikirche in das dortige historische Museum übergegangenen Altar mit Schnitzwerk und Gemälden von 1468. Die Einteilung des Mittelfeldes, und in diesem besonders die Figuren des Hauptmanns und die Gestalt mit überhängendem Aermel und aufgekrämpten Hosen beweisen, dass wir es mit derselben Werkstatt und Hand zu thun haben. Für den Stockholmer Altar aber giebt es eine Quittung und eine Inschrift:*) „Desse tafele wart rede ghe maket to Lub do me schreff na xpi ghe bort m cccc lxviii visitationis marie to den tiden veren vorwesere der kerken tom stockholm tidemon neckovie (?) mester lawren." — Die Malereien dieses Altars, dessen Lübecker Ursprung also bezeugt ist, glaubt Goldschmidt auf Hermen Rode, den Meister des Lucasaltars in Lübeck von 1483, zurückführen zu müssen.**) Die plastische Arbeit hat Goldschmidt nicht untersucht. Es ist aber nach der Art der Quittung sicher, dass das ganze Werk (Plastik und Malerei) von Lübeck geliefert worden ist. Ob nun der Maler Hermen Rode auch die plastischen Arbeiten in seiner Werkstatt ausführen liess (cf. Wohlgemuth), oder ob er sie einer anderen Werkstatt übertragen hat, kann ja nur durch archivalische Entdeckungen festgestellt werden. Jedenfalls stammt auch die Schnitzerei aus

*) Goldschmidt a. a. O. S. 14. Vgl. von demselben: Rode und Notke zwei Lübecker Maler des 15. Jahrh. Zeitschrift für bild. Kunst, 1900.

**) Vortrag Goldschmidts auf dem internationalen kunsthistor. Kongress in Lübeck, 1900: Bericht O. 15 u. ff.: Lübecks Maler am Ende des 15. Jahrh.

Lübeck, und wir haben hiermit einen weiteren Beleg dafür, dass die bessere schleswig-holsteinische Holzplastik aus dieser Zeit und diesem Kreise auf Lübeck zurückzuführen ist. Lediglich dieser Beziehung halber haben wir das in seiner Entstellung für die Kunstwissenschaft sonst fast verlorene Werk hier gebracht. —

Bemerkt sei noch, dass die ganz handwerksmäfsigen Altäre in den nicht weitentfernten Orten Grube und Warder nach dem Lütjenburger Altar geschnitzt sind.*)

Eine Bestätigung unserer Vermutung, dass die Arbeit aus dem Anfang der 2. Hälfte des Jahrhunderts stammt, bringt eine Notiz, die uns Pastor Witt-Preetz, der sich um die Quellenlitteratur der schleswig-holsteinischen Kirchengeschichte grosse Verdienste erworben hat, übermittelt. Derselbe fand im Lütjenburger Kirchenrechnungsbuch, dessen Aufzeichnungen mit dem Jahre 1463 beginnen, unter den Einnahmen aus 1465, anlässlich der Pestilenz, verschiedene Gaben „for tafelen". Im Jahre 1467 steht unter den Ausgaben: „Item de tafele vpp deme hoghen Altare kostede IIc mrk." Hält man diese Angaben über die Tafel auf dem „Hochaltar" zusammen mit dem von Rode für Stockholm ausgeführten Altar, so ist es kaum zweifelhaft, dass sich die Jahreszahl auf den jetzt erhaltenen Altar bezieht. — Der Preis von 200 Mark ist für den erhaltenen Altar angemessen, und er bezieht sich offenbar auf Malerei und Schnitzwerk. — P. Witt fand weiter unter demselben Jahre 1467: „Otten steen 1 Mrk vor de Blasius bilde, dar me mede biddet" und 1471: „Int erste vor dat Schapp, dar dat Hilghedöm ynne steit an erliiker bewaringhe Otte stene v mrk." Ferner ist im Jahre 1466 eine Monstranz für 13 ℔ 8 Sch. 3 Pf. aus Lübeck beschafft worden. — 1490 heisst es: It. don vii (die Kirchengeschworenen) den predeckstol laten maken, dat koste rx 20 mrk v. iii β." — 1496: „noch 36 mrk vor sunte Blasius bilde". — 1477 Item kostede yns. leuen vrouwenbilde midden in der kercken mit kost v. teringhe iiii β myn den vi mrk". —

Diese Nachrichten beweisen, dass in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. der Bedarf an Kunstgegenständen in der kleinen Lütjenburger Kirche ein sehr grosser war, ferner, dass einzelnes, wie die Monstranz von 1466, direkt von Lübeck bezogen wurde, endlich, dass ein Künstler Otte Steen, der wohl auch pictor und sculptor gewesen sein wird, 1467, also in demselben Jahre, in dem der Hochaltar bezahlt wurde, für ein Blasiusbild eine Mark bekam, und 1471 für einen Reliquienschrein, den er verfertigt hatte, 5 Mark.

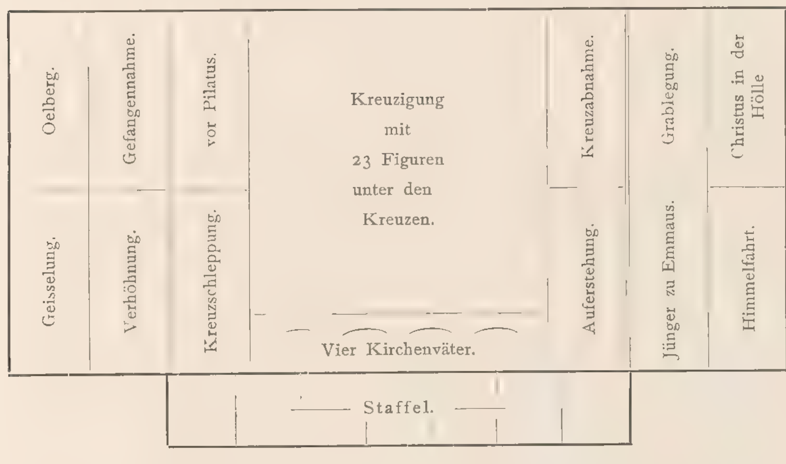
*) Der Altar zur Bedstedt, den Haupt aufführt, zeigt einen wesentlich anderen Charakter.

Es läge nun nahe anzunehmen, dass dieser Otte Steen auch den Hochaltar verfertigt hat. Die Erwägung aber, dass wir diesen nach obigem auf die Rodesche Werkstatt in Lübeck zurückführen müssen, dass bei der Quittung nichts von Otte Steen bemerkt wird, dass ferner seine Herkunft nicht angegeben ist, und unter den von Goldschmidt zusammengestellten Lübecker Meistern sich einer dieses Namens nicht findet, lässt uns vermuten, dass wir hier den Namen eines einheimischen Meisters vor uns haben, der 1467 und 71 in Lütjenburg thätig war.

Der Altar zu Selent am Selenter See.

Taf. XIII, 41.

Dieses etwa ein Jahrzehnt später zu setzende Werk des Nachbarortes von durchaus handwerksmäfsiger Arbeit wird hier nur deshalb eingefügt, weil es, wie Haupt*) schon erkannt hat, in der Einteilung des Schreines der Einziehung unter dem Mittelfelde und einigen Figuren, wie dem bekenntnisablegenden Hauptmann, Beziehungen zu Lütjenburg aufweist.



Der Altarschrein (h. 2,30, br. 2,17) war ein Pentaptych. Das Schnitzwerk ist, seit Haupt es sah, vollkommen überstrichen und hat dadurch noch mehr verloren. Eine eingehende Würdigung dieser Schnitzerei, die nicht aus Künstlerhand stammt, verlohnt nicht. Der Altar zeigt die ungünstigen Züge, die wir in Lütjenburg beobachteten, in noch höherem Mafse: noch grösseres Verkennen des Wesens der Plastik zu Gunsten der malerischen Wirkung, das Bestreben, viel zu erzählen, ohne an Tiefe der

*) Haupt sagt II, S. 185: „Der Altar ist gut erhalten, obwohl ganz verwahrlost.“

Beobachtung und Auffassung zu gewinnen, noch grössere Lebendigkeit in den figurenreicheren Kompositionen und noch unruhigere Gewandbehandlung. Auch das Ornament ist roher. Freilich fehlt es nicht an guten Köpfen (namentlich im Mittelfelde).

Das Werk ist schon in den Beginn des letzten Viertels des 15. Jahrh. zu setzen und dürfte wohl aus einer heimischen Werkstatt hervorgegangen sein.

Der Altar zu Schwesing, Kreis Husum, von 1451.

Taf. XIV, 42.

Diese geringe, noch dazu zurecht gemachte Arbeit wird nur gebracht, weil sie mit einem bestimmten Datum verknüpft ist. Wir verweisen auf die ausführliche Beschreibung „Schnitzaltäre“ S. 34 und 46—51.*) Dort ist dargelegt, weshalb wir die auf dem im Altar gefundenen Pergamentzettel angegebene Jahreszahl 1451 auch auf die Schnitzerei beziehen.

Der Schrein auf dem Hochaltar der St. Nicolaikirche zu Kiel von 1460.

Taf. XIV, 43 und Taf. XV, 44 u. 45.

Wir fügen zu der Beschreibung A M. Schn. 33—34 und 51—57 hier noch die Gemälde der äusseren Innenflügel und der inneren Aussenflügel hinzu. Die Aussenseiten der letzteren enthalten sechs Franziskaner (je drei Brüder und Schwestern) lebensgross in grauen Kutten auf Brokatgrund. Sie sind nicht feiner ausgeführt als die übrigen Malereien und wohl von derselben Hand. Das auf dem linken Aussenflügel befindliche Lilienwappen ist inhärierender Teil der Malerei. Das Ahlefeldsche Wappen auf den übrigen Bildern ist nur aufgemalt oder in die Schnitzerei des Schreines eingesetzt, kann aber trotzdem ursprünglich sein.

*) Auch bei einer Anzahl der folgenden Werke, welche in unserer Arbeit: Zur Kenntnis der mittelalterl. Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins, Leipzig, E. A. Seemann 1898, ausführlich behandelt worden sind, muss, so weit nicht eine neue Würdigung des Kunstcharakters erforderlich ist, kurz auf die genannte Publikation verwiesen werden, da eine Wiederholung die gegenwärtige Arbeit unnötig anschwellen liesse. Die Schnitzereien sind zum grossen Teil ohne Kunstwert, haben aber Bedeutung für die Feststellung der Entwickelung der heimischen Kunst und als Vergleichsmaterial für ikonographische Studien, deren die ältere Kunstgeschichte so dringend bedarf. Die Abbildungen durften also in dem Tafelwerke nicht fehlen.

1	2	3	4	9	10	11	12
Noahs Trunkenheit.	Isaaks Opferung.	Elieser am Brunnen.	Jacob von Isaak gesegnet.	Joseph erzählt seinen Traum.	Die Brüder ergreifen Joseph.	Jos. wird verkauft.	Die Brüder bringen Josephs Rock zu Jacob.
5	6	7	8	13	14	15	16
Jacob kommt zu Laban und seinen Töchtern.	Jacob erhält die Rahel, und seine List mit den gefleckten Schafen.	Jacob scheidet von Laban.	Jacob ringt mit dem Engel und bittet um seinen Segen.	Joseph und Potiphars Weib.	Joseph deutet die Träume der Mitgefangenen.	Joseph deutet Pharaos Traum.	Joseph wird von Pharao erhöht.

Es wird also in diesen Tafeln die Geschichte Jacobs nebst einigen Ereignissen aus der Geschichte seiner Vorfahren und andererseits die Geschichte Josephs erzählt. Der Meister erzählt deutlich, steht aber in der Naturbeobachtung hinter dem, was die Künstler seiner Zeit konnten, zurück. Er setzt zwar alle Scenen in den Raum, und die landschaftlichen Hintergründe sind zum Teil gar nicht schlecht; aber der Himmel, der über der Landschaft liegt, ist golden, und die Perspektive der Innenräume ist mangelhaft. Die Köpfe zeigen keine sonderlich individuelle Behandlung. Die Lichter sind pastos aufgetragen. Das Hauptgewicht legt der Meister auf die Gewandung. Sie ist sehr sorgfältig behandelt. Jacob und Joseph tragen stets Goldbrokat. Das Muster ist sachgemäfs auf die Fältelung verteilt. Um das Stoffliche hervorzuheben, ist überall, wo das Brokatgewand zum Vorschein kommt, eine feine parallele Riefelung in den Leinwandgrund eingepresst. Man erkennt die Freude des Handwerkers an der Veranschaulichung des Stoffes, aus dem die Gewänder bestehen. Besonders unbeholfen erscheint der Meister in den Scenen 7, 8 und 15, wo er einen geradlinigen Bergabhang in den Vordergrund hineinzieht, teils um zwei zeitlich verschiedene Vorgänge in einem Bilde unterzubringen, teils um die handelnden Personen zu trennen.

Diese umfangreichen Malereien bilden in ihrer handwerklichen Ausführung und in ihrer Kostümgebung einen weiteren Beleg für die Behauptung, die wir a. a. O. erwiesen zu haben glauben, dass nämlich der vorliegende Altar nichts zu thun hat mit dem Altar, über den der Lübecker Meister Hinrik Junge im J. 1444 quittiert.*)

Die Gründe, weshalb wir der Meinung sind, dass der gegenwärtige Altarschrein von St. Nicolai nicht der im J. 1444 von Hinrik Junge ge-

*) Die Quittung ist abgedruckt: Schnitzaltäre S. 33. 34.

lieferte ist, und dass die jetzt am Altar angegebene Jahreszahl 1460 für die richtige zu halten sei, sind folgende:

1. Die Stifterfiguren im Mittelfelde des Altars lassen auf ritterbürtige Besteller schliessen, während nach der genannten Quittung von 1444 an Kieler Bürger zu denken wäre.

2. Die Summe von 40 Mark, über welche Junge quittiert, passt nicht zu einem so umfangreichen Werke.

3. Auf dem Hochaltar der den Augustinern gehörigen Kirche würde man nicht die Darstellung von Franziskanern erwarten, welchen letzteren die unmittelbar benachbarte Heiligengeistkirche gehörte. Es erscheint daher nicht unwahrscheinlich, dass unser Altar bei irgend einer Gelegenheit aus der zuletzt genannten Kirche nach St. Nicolai überführt worden ist, zumal wir auch sonst von einer solchen Uebertragung von Ausstattungsstücken aus der Heiligengeistkirche nach St. Nicolai wissen.

4. Der Charakter der Malereien passt besser zu 1460 als zu 1444.

5. Hinzu kommt, dass ganz bestimmte Beziehungen der Ahlefelds zu der Kloster- (der jetzigen Heiligengeist-) Kirche jetzt erwiesen sind. Im Jahre 1445 stiftet Hans v. Ahlefeld 100 Mark zu einer Memorie im Kloster unserer lieben Frauen zu Kiel. Im Jahre 1474 wird der „Knape Clawes von Alevelde, Hansens Sohn,“ zum Schlosshauptmann von Kiel ernannt (vgl. Eckhardt, Familie von Ahlefeld, Kiel 1901, p. 27 u. ff.). Dadurch gewinnt die Vermutung, dass das Wappen an unserem Altar ursprünglich ist, und dass derselbe aus der Heiligengeistkirche nach St. Nicolai übertragen worden ist, sehr an Wahrscheinlichkeit.

Wir nehmen also für unseren Altaraufsatz die Jahreszahl 1460 in Anspruch und glauben ihn einer einheimischen Werkstatt zuschreiben zu müssen.

Der Altar zu Kating auf der Halbinsel Eiderstedt.

Taf. XVI, Abb. 46.

Der Altaraufsatz (h. u. br. 2 m) hat keinen Kunstwert und ist dazu noch überstrichen. Er entstammt einem Handwerker, der für das offenbar sehr weit verbreitete Bedürfnis nach herrschenden Mustern zu sorgen hatte. An dem Kostüm und der Haltung des einen der rechts im Vordergrund disputierenden Würdenträger erkennt man deutlich, dass der Werkstatt niederländische Vorbilder bekannt waren.

Es lohnt nicht, den Aeusserungen eines solchen Handwerkers weiter nachzugehen. Wenn es überhaupt etwas Eigenes gab, so steigerte er die an sich stark wirkenden Scenen noch ins Drastische. Die Madonna

ist im vorliegenden Altar schon zusammengebrochen, beide Schächer zeigen am Kreuze heftige Verkrümmungen. Im Tatinger Altar, der aus derselben Hand stammt, trinkt ein Knecht in der Kreuzigung aus einer Kugelflasche etc. etc

Der Altar entstammt dem 3. Viertel des 15. Jahrh. und hat für unsere Untersuchung nur deshalb Wert, weil er aus derselben Hand stammt wie eine Reihe anderer Schnitzaltäre auf derselben Halbinsel. Es sind dies die Schnitzaltäre zur Tating (Nr. 55)*), Vollerwieck (Nr. 56), Ording (Nr. 64) und Ulvesbüll (Nr. 65). Damit ist der Beweis geliefert, dass schon im 3. Viertel des 15. Jahrh. im Eiderstedtischen eine heimische Werkstatt thätig war, die die Orte der Halbinsel mit plastischem Altarschmucke versorgte. Wie weit sich die Thätigkeit dieser Eiderstedter Werkstatt erstreckt hat, lässt sich nicht sagen. Ihre Schnitzereien stehen denen am Altar zu Ries bei Apenrade nicht fern, der wieder mit einer ganzen Reihe anderer Altäre auf eine Werkstatt hinweist.**) Doch ist es wahrscheinlicher, dass auch an der anderen Küste Schleswig-Holsteins Bildschnitzer gleichen Schlages, wie der Eiderstedter, ihre mehr industrielle als künstlerische Thätigkeit entfaltet haben.

Der Schnitzaltar in St. Peter auf der Halbinsel Eiderstedt.

Taf. XVII, Abb. 49.

Wir fügen diesen schon in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts zu setzenden Schnitzaltar hier gleich ein, weil er den Beweis liefert, dass ausser der oben genannten Werkstatt auch noch andere Hände auf der Halbinsel thätig gewesen sind. Der ebenfalls überstrichene Aufsatz hat eine Einteilung, der wir sehr oft in dieser Gegend begegnen. Der oben geschilderte Mildstedter Altar kann das Vorbild dafür abgegeben haben.

<table>
<tr><td>Verkündigung.</td><td rowspan="2">Kreuzigung
mit
16 Figuren.</td><td>Anbetung
der Könige.</td></tr>
<tr><td>Geburt.</td><td>Darbietung
(die Felder
dieses Flügels
sind
vertauscht).</td></tr>
</table>

Die 62 cm hohen Figuren sind grossenteils vollrund gebildet. Es handelt sich hier schon weniger um Reliefs als um Gruppenbilder. Die

*) Die Nr. bezieht sich auf die Tabelle in „Schnitzaltäre". S. 98—120.

**) Vgl. die oben angeführte Tabelle.

Schnitzerei steht künstlerisch nicht viel höher als die zu Kating, zeigt aber einen völlig anderen Charakter. Der Meister hat einen Sinn für Anmut und Schönheit (vgl. die Köpfe des Johannes, der Maria und anderer Frauen), der den übrigen Werkstätten der Gegend abgeht. Das übertrieben wallende, schon stellenweis knittrige Gewand zeigt einen freien, fast elegant zu nennenden Schwung.

Der Altar zu Hattstedt nördlich von Husum.

Taf. XVII, Abb. 48.

(Vgl. Schnitzaltäre S. 60.) Der Altar ist aus derselben Zeit, wie der von St. Peter, zeigt den gleichen Gegenstand; aber wiederum eine ganz andere Hand.

Der Altar zu Ostenfeld östlich von Husum von 1480.

Taf. XVI, Abb. 47.

Vgl. die ausführliche Beschreibung Schnitzaltäre S. 57—60. Der Altar hat für uns nur Interesse, weil für ihn eine bestimmte Jahreszahl (vgl. a. a. O. S. 35) beigebracht wird, und weil der Altar zu Frörup in Dänemark (Beckett a. a. O., Taf. XXI), den Beckett für norddeutsche Arbeit hält, so ähnlichen Charakter zeigt, dass er aus derselben Werkstatt hervorgegangen sein könnte.

Der Altar zu Gikau am Selenter See.

Taf. XVIII, Abb. 50.

Dies Pentaptych (Schrein, h. 225, br. 216) besitzt noch unter jüngerem Anstrich die alte Grundierung und Bemalung. Der geschnitzte Teil enthält eine Mischung von Repräsentationsbild und scenischer Darstellung. In den Flügelfiguren erkennt man die 12 Apostel, Georg, Hieronymus, Mauritius und Katharina. In dem Mittelfeld, das nicht weniger als 73 Figuren enthält, ist so ziemlich alles angebracht, was von der Kreuzigungsscene zu erzählen war. Dabei ist freilich wenigstens noch eine chronologische Einheit bewahrt. Zu den schon bekannten Zügen tritt in der Frauengruppe Veronica mit dem Schweisstuch. Zahlreiche Würdenträger erscheinen zu Pferde; auf dem des einen sitzt ein Affe. Das Gewimmel von Reisigen, Zuschauern und Beamten beschäftigt sich nicht bloss mit dem Herrn, sondern auch mit den Schächern. Volksscenen, wie man sie wohl bei Exekutionen der Gegenwart zu beobachten Gelegenheit hatte, werden angebracht, nicht nach eigener Erfindung und Beobachtung, sondern nach geläufigen Vorbildern. Der Knecht, der, um die Zunge recht

weit herausstrecken zu können, mit den Fingern die Mundwinkel auseinanderreisst, ist eine herkömmliche Figur, die sich schon in der Kreuzschleppung des Hans Mueltscher und in der Verspottung der Lyversbergschen Passion in Köln findet. Rechts im Hintergrunde rauft sich ein Paar, während vorne die sich um den Rock balgenden und streitenden Knechte dargestellt sind.

* *
*

Fragt man nach der Absicht des Mannes, der diese Schnitzerei geschaffen hat, und seiner Auftraggeber, so ist irgend welcher Appell an künstlerisches, oder auch nur religiöses Fühlen nicht mehr zu verspüren. Der Meister will verblüffen durch die Fertigkeit, eine Unzahl von holzgeschnitzten Figuren in einem Rahmen anzubringen, und er will vielleicht noch unterhalten, wendet sich aber dabei schon überwiegend an die roheren Instinkte in einer Weise, die nicht mehr viel überboten werden kann.

Alle jene unkünstlerischen Züge, die wir an dem, noch von Künstlerhand geschaffenen Lütjenburger Altar feststellten, sind hier noch gesteigert. Von einer Freude an der Wirkung der Form ist nicht mehr die Rede, noch weniger von Komposition. Nicht einmal der so naheliegende Gegensatz zwischen dem unruhigen Getümmel unter dem Kreuz und der Ruhe des Gekreuzigten ist künstlerisch ausgenutzt. Der Gekreuzigte verschwindet in dem Gewirre und ist auch nicht einmal mehr mit der alten Sorgfalt behandelt. Er ist nur ein zugehöriges Darstellungsstück mehr. Es kommt lediglich darauf an, möglichst viele geläufige Züge anzubringen, und die Freude am Drastischen ist dabei unverkennbar. Die Naturbeobachtung ist so geringe, wie das technische Können. Es wird wieder fast in Hieroglyphen erzählt, wie in Cismar. Aber während der alte Meister schlecht anordnet und die Handlung nur andeutet, weil er es noch nicht besser kann, weil ihm die Hand noch versagt, und weil es ihm für seine Absichten auch noch nicht wertvoll erschien, die Natur zu beobachten, haben wir hier einen Mann vor uns, der sehr viel zu können meint, der aber das Gefühl dafür vollkommen verloren hat, dass es auf das multum und nicht auf das multa ankomme. Die Binde, die die Augen an der Beobachtung der Wirklickeit hindert, ist hier nicht minder dicht als beim Cismarer Meister. Dort war sie noch nicht gefallen. Hier ist nur eine neue an die Stelle der alten getreten: die Konvention der Darstellung.

* *
*

Wir haben keine Ursache, den Handwerker, der diesen Gikaner Altar geschnitzt hat, auswärts, etwa im nahen Lübeck, zu suchen. Es ist

für unsere Absichten wertvoll, neben den oben geschilderten handwerksmäſsigen Arbeiten im Westen und Norden des Landes auch solche im Holsteinischen in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. nachzuweisen. Unser Altar wird nach Kostüm und Ornamentik schon sehr nahe an 1500 zu setzen sein.

Der Altar zu Warnitz im Sundewitt.

Taf. XVIII, Abb 52.

Die Flügelbilder des Pentaptychons sind nicht mehr zu erkennen. Die Schnitzerei ist (vermutlich im vor. Jahrh., vgl. die Jahreszahl 1728 auf der Rückseite) überstrichen.*) Die Apostel in den Flügeln sind ganz roh.

Wir bringen nur eine Abbildung des Schreines (h. 200, br. 175). Der Meister dieses Altars steht künstlerisch nicht to tief, wie der Gikaner. Auch er will breit erzählen, aber er beschränkt sich. In seiner Kreuzigung ist ihm die Frauengruppe die Hauptsache. Hier will er den Schmerz schildern, und das gelingt ihm in der Maria und den neben ihr knieenden weiblichen Gestalten nicht schlecht. Die Bewegung der Frau, welche sanft ihre Hand auf die gefalteten Hände der Madonna legt, ist leidlich beobachtet. Auch die Köpfe der Schächer sind ausdrucksvoll. Der Meister geht in der malerischen Auffassung noch einen Schritt weiter, indem er die Hintergrundsfiguren (vgl. die linke Hälfte), perspektivisch verjüngt erscheinen lässt.

Der Altar interessiert uns, weil er im Aufbau mit seinem baldachinartigen Ueberhang auf den späteren Altaraufsatz der Kirche zu Loit hinweist, mit der die Warnitzer Kirche manche Beziehungen hatte**), während andererseits der erste Reiter rechts im Vordergrunde bis auf die Einzelnheiten genau die gleiche Figur ist, wie die entsprechende Gestalt im Hattstedter Altare. Die Behauptung, dass derartige handwerksmäſsige Arbeiten der Zeit im Lande hergestellt wurden, kann damit als erwiesen gelten.

Der Warnitzer Altar entstammt den letzten Jahren des 15. Jahrh.

Der Altar zu Rapstedt, westlich von Apenrade.

Taf. XVIII, Fig. 51.

Der Altar (h. 1,75, br. 2,01), abgekratzt und neu bemalt, enthält ein Repräsentationsbild von ernster Auffassung. Es ist, wenn auch die Taube

*) Es ist kulturell interessant, dass die jetzigen Inschriften an dem Altar dänisch sind, entsprechend der auch zur Zeit in dieser Gegend herrschenden Umgangssprache, während die geschnitzten Inschriften an den übrigen Ausstattungsstücken der Kirche aus dem 16. Jahrh. (Kanzel und Gestühl) deutsch sind.

**) Vgl. Haupt a. a. O. S. 51.

zwischen Vater und Sohn erscheint, doch weniger die Dreieinigkeit, die hier betont wird, als ein Appell Gott Vaters an den frommen Beschauer im Sinne des Bibelwortes (Joh. 3,16: „Also hat Gott die Welt geliebet, dass er seinen eingeborenen Sohn gab etc." und 1. Petr. 1, 18—20: „Wisset, dass ihr nicht mit vergänglichem Silber oder Gold erlöset seid, sondern mit dem teuren Blut Christi als eines unschuldigen und unbefleckten Lammes etc.") — Es liegt in dem strengen Antlitz Gottvaters mit den zusammengezogenen Stirnfalten und dem Hinweis Christi auf seine Wunden etwas Vorwurfsvolles.

Die Behandlung des nackten Körpers Christi ist keine feine, wie der scharf geschnittene Brustkorb zeigt; aber doch geht die Arbeit über das Handwerksmäſsige hinaus.

Beachtenswert für die Herkunft dieses ebenfalls nahe an 1500 zu setzenden Werkes ist der Umstand, dass wir der gleichen Darstellung in diesen nördlichen Teilen Schleswigs sehr oft begegnen: nämlich in Keitum und Morsum auf Sylt, in Abel und Neukirchen W-H, welche Orte dicht bei einander liegen; weiter in Rödding, Tieslund und Norderbrarup. Teils, wie in Abel und Keitum, haben wir genau dieselbe kräftige Auffassung, dass Christus fast nur durch seine Handbewegung mitwirkend neben dem Vater steht, teils erscheint er, mehr Mitleid erweckend, im Arme des Vaters hängend oder über seinem Schoss liegend. Beckett*) hat schon auf die Aehnlichkeit des Rapstedter Altars mit dem zu Hald in Jütland, der 1500 gestiftet ward, hingewiesen. Wenn auch in Lübecker Darstellungen der Verherrlichung Mariä**) ein sehr ähnlicher Typus von Gott Vater zu erkennen ist, so braucht man angesichts des lokalen Auftretens unserer Gruppe doch nicht an einen Lübecker Ursprung zu denken, sondern man wird auch hier auf eine einheimische Werkstatt schliessen dürfen.

Die kleinen Schreine zu Aventoft.

Taf. XIX, 53 und XX, 58.

Das einsame Kirchlein zu Aventoft zwischen Tondern und der Nordseeküste besitzt neben einem rohen Hauptaltar 2 kleine Schnitzaltärchen von künstlerischem Werte, welche beide leider arg misshandelt und so ungünstig an der Ostwand der Kirche aufgehängt sind, dass die photographische Aufnahme sehr erschwert war. Dennoch verdienen diese Reste Beachtung.

Der Margarethenaltar Fig. 53 (h 124, br. 82), ist sehr defekt und

*) A. a O. S 68, 73 und 192.

**) Goldschmidt a a. O. Taf. 29.

neu überstrichen. Die alte Grundierung ist vielfach abgekratzt, lässt aber noch in den Flügeln einen blauen Hintergrund erkennen. Der Altar enthält die Hauptscenen aus dem Martyrium der Heiligen.

Links oben (1) wird Margaretha gebunden vor den Präfekten Olybius geführt, der offenbar noch einmal auf sie einredet, um sie zum Abfall von ihrem Glauben zu bewegen. Dieser Präfekt ist auf allen Feldern am Gesicht und dem zweiteiligen Mützenaufschlag wieder zu erkennen. In Feld 2 darunter wird die nackt an den rückwärts gebogenen Armen aufgehängte Heilige mit Fackeln an den Brüsten gebrannt. Im dritten Felde sehen wir die völlig Nackte mit Ruten gegeisselt, und im letzten Felde (4) folgt die Hinrichtung. Im Mittelfelde (5) steht die heilige Margarethe mit stark ausgebogener Hüfte auf einem mit Schongauerscher Phantasie gestalteten Teufel.

Der kleine Marienaltar (h. 120, br. 106) befindet sich in nicht besserem Zustande. Er ist braun überstrichen, doch kommen nicht unerhebliche Spuren der alten Bemalung zum Vorschein. Die Flügel enthalten die üblichen vier Scenen (Verkündigung, Geburt, Anbetung und Darbringung), die Mitte zeigt die Madonna mit dem Kinde auf der Mondsichel, verehrt von den geistlichen und weltlichen Ständen. Links ist noch ein Papst, ein Kardinal, ein Bischof und ein Mönch vorhanden; rechts hinter dem Kaiser ein jugendlicher König.

* *
*

Der oder die Künstler zeigen in diesen Schnitzereien, dass sie den Sinn für das Plastische nicht verloren haben. Der Charakter des Reliefs ist recht gut gewahrt, besonders in den Feldern des Marienaltars. Hier ist auch die Anordnung geschickt, um die Hauptsache zu betonen (vgl. die Geburt und die Darbietung). Auch die Gruppierung im Margarethenaltar, die schwieriger war, weil in den kleinen Feldern mehr zu erzählen war, ist nicht schlecht.*)

Ganz vortrefflich ist der Gesichtsausdruck. Diese kleinen, nur etwa 8 cm grossen Köpfchen zeigen eine ausserordentlich feine Behandlung und scharfe Charakteristik. Die Fleischpartieen und die kleinen Falten um Mund und Auge sind fein modelliert besonders am Margarethenaltar, wo auch der nackte Körper der Jungfrau (h. 32 cm) sehr gute Proportionen zeigt. Im Marienaltar ist das nackte, dickbäuchige Kind ungeschickter. Ausgezeichnet ist der Ausdruck der jungfräulichen Anmut und Unschuld

---

*) In Feld 3 müssen die beiden Stücke, aus denen die Darstellung besteht, vertauscht werden. Der Präfekt mit dem Schergen, die jetzt rechts stehen, gehören an die andere Seite der Margarethe.

in der Margarethe. Auch wendet sich der Künstler nicht an die rohen Instinkte, obwohl das bei den widerlichen Scenen, die er zu schildern hatte, sehr nahe lag, sondern er ist durchaus mafsvoll. Die Anbringung der Rute in Feld 3 geht wohl mehr auf Schicklichkeitsrücksichten als auf ein besonderes Raffinement zurück.

Beide Altäre können aus einer Werkstatt stammen. Doch ist der Marienaltar, wie schon Ornament und Kostüm beweisen, etwas später zu setzen als der Margarethenaltar. Dieser mag um 1500 entstanden sein, während der andere schon in das 16. Jahrh. hineingehört. — Jedenfalls ist kaum daran zu zweifeln, dass der Margarethenaltar aus derselben Werkstatt stammt, wie die Rapstedter Schnitzereien. Wenn auch die Apostelköpfe hier nicht entfernt so gut sind, wie die Köpfe in Aventoft, so kommt hier doch unter den Hintergrundsfiguren (in Feld 1 u. 4) neben dem Präfekten derselbe Typus vor, den Gott Vater in Rapstedt hat, und der Kopf der Margaretha mit der feinen Nase und dem zierlichen Mündchen ist derselbe, wie der der Maria in Rapstedt. Auch die Haarbehandlung ist die gleiche. — Uebrigens deuten kleine Züge im Kostüm darauf hin, dass niederrheinische oder niederländische Vorbilder geläufig waren (vgl. auch den Altar in der Darbietung).

Es ist zu beachten, dass die ersten Schnitzereien von einigem Kunstwert nach langer Pause in einer Gegend auftauchen, in der wir auch schon in der Frühzeit wertvolle Arbeiten fanden, und die sich auch im Kirchenbau hervorthut. Es handelt sich um den heutigen Kreis Tondern, dessen südlicher Teil (Wiedingharde — Bökingsharde) nebst den Inseln friesischer Abstammung ist, während der nördliche, dänische Teil zum Bistum Ripen gehörte. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Nähe des alten Bischofssitzes, in welchem doch jedenfalls die kirchliche Kunst ein reiches Wirkungsfeld gefunden hat, einen ähnlichen Einfluss auf die Umgebung ausgeübt hat, wie wir ihn im Süden in der holsteinischen Nachbarschaft Lübecks fanden. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass wir es vielleicht hier im Norden mit einer durchgehenden, sehr alten Tradition auf dem Gebiete der Holzplastik zu thun haben.

* *
*

Wir fügen hier gleich die wohl schon an die Grenze des von uns behandelten Abschnittes gehörigen Apostelfiguren aus Horsbüll, dem alten Hauptorte der Wiedingharde, an. Taf. XXIV, 72.

Auf dem Taufdeckel der hart am Nordseedeich gelegenen Kirche befinden sich heute zwölf Rumpffiguren aufgesetzt, deren Köpfe eine un-

gemein scharfe Charakteristik aufweisen, sodass sie heute noch, wie Haupt*) schon erwähnt, »für Typen friesischer Bauern gelten.

Diese jetzt noch 21 cm hohen Figürchen sind mit Oelfarbe überstrichen (schwarzes Barett, brauner Mantel mit grünem Futter). Schon die Handbehandlung deutet auf einen Künstler hin. Drei von den Zwölfen sind bartlos. Einer trägt den landesüblichen Schifferbart unter dem Kinn. Einer trägt noch ein Spruchband, die übrigen Attribute fehlen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese sehr flachen, hinten glatten Figuren mit den Löchern in den Baretten, die auf die Anbringung von Heiligenscheinen deuten, aus einem Schrein stammen und die zwölf Apostel dargestellt haben. Sie sind als solche ein interessanter Beleg dafür, dass man in der letzten Zeit der von uns behandelten Epoche auch für die Apostel die konventionelle Formengebung fallen liess und auch sie als Erscheinungen des täglichen Lebens gab.

In der That befand sich früher in der Horsbüller Kirche ein grosser Altarschrein, der in den Flügeln die Apostel enthielt.**) Dass unsere Figuren aus diesem Altar stammen, ist sehr wahrscheinlich, aber nicht erweisbar.

Adam und Eva aus Heiligenhafen.

Taf. XIX, 55. 56.

Aus der Heiligenhafener Kirche, welche einst ebenso reich, wie die benachbarte Neukirchener, mit Holzschnitzereien ausgestattet war, sind zwei Wappenhalter, leider in etwas defektem Zustande, in das Thaulow-Museum gekommen (No. 119 u. 120), welche Schnitzalt. S. 198—99 beschrieben sind.

Da wir nicht wissen, wo diese feinen Figuren ursprünglich angebracht waren, ob als selbständige Einzelfiguren oder als Teile eines grösseren Aufbaus, so lässt sich auch die volle Absicht des Künstlers nicht mehr erkennen. Das aber lässt sich sagen, dass es ihm in diesen ersten

*) II, 661.

**) Der Altar enthielt in der Mitte die Krönung Mariä und muss sehr reich gewesen sein. Drei Heilige hatten Kronen aus vergoldetem Kupfer. J. E. Kleffel, Tönning 15. 12. 1761 beschreibt denselben in Falcks Sammlung Jahrg. 1762, 3. 9 ff. § 6. Da heisst es: „Der Hauptaltar ist sehr gross und ganz vergoldet gewesen bis auf Judä Kleid. Auf der rechten Klappe stehen acht Apostel in zwei Reihen übereinander; auf dem linken Flügel aber sind in der obersten Reihe vier, wovon drei gleichfalls goldene Kleider haben, den vierten aber, welcher Judas ist, haben sie die Ehre nicht anthun wollen, sondern haben ihn mit einem hellgrauen Rock distinguiret." — Von der Farbe ist heute nichts mehr zu erkennen. Da aber unter unseren Aposteln einer kein Barett und also auch keinen Heiligenschein gehabt hat, so könnte das der „Distinguierte" der obigen Beschreibung sein. —

Menschen, die das Wappen des Schleswig-Holsteinischen Fürstengeschlechts halten, nicht etwa bloss darauf ankam, dem Fürstenstolz zu huldigen, sondern er wollte das Sehnen des ersten Menschenpaars nach der Erlösung zum Ausdruck bringen und zugleich den Hauch der Jugendlichkeit und Unberührtheit über diese Gestalten ausgiessen.

Das ist ihm meisterlich gelungen, und darauf beruht der hohe Reiz, den diese Figuren auch in ihrem gegenwärtigen Zustande noch ausüben. Erreicht hat der Künstler das durch den zierlichen Gliederbau, die Magerkeit und Herbheit der Formen, ferner durch die Haltung des Kopfes. die unruhige Linie in der Kontur Adams, die Unbeholfenheit in der Stellung Evas und den tiefernsten Ausdruck in den jugendlichen Gesichtern, Man betrachte die Silhouette Adams, der von links gesehen sein will, den eingezogenen Leib, den vorgestreckten Hals und Kopf, und das Gefühl des sehnsuchtsvollen Verlangens geht unmittelbar aus der Form in uns über. Es ist ein rein plastisches Fühlen, das hier zum Ausdruck gelangt.

Auch das Verständnis für den nackten Körper ist nicht schlecht. Die Proportionen (Kopf zu Körper wie 1:8; bei Adam 18:150, bei Eva 17:135) sind richtig. Wenn auch die Körper noch manche leere Stelle zeigen, für deren Gestaltung es an anatomischem Verständnis gefehlt hat, so sind doch der Halsansatz, die Hände und besonders die Füsse mit ihren höhersitzenden Innenknöcheln etc. vortrefflich beobachtet.

Nach allem gehören diese Gestalten zu dem Besten, was sich in Schleswig-Holstein erhalten hat. Sie sind in den Anfang des 16. Jahrh. zu setzen.

Sie sind nicht so korrekt durchgearbeitet, wie die gleichen, nur viel kleineren Figuren in Brüggemanns Altar, aber reizvoller; namentlich wenn man die Eva mit den derben Formen der Brüggemannschen Gestalt vergleicht. Unsere Figuren stehen im Tone dem lebensgrossen Menschenpaar näher, das Tilmann Riemenschneider an der Marienkapelle in Würzburg geschaffen hat, ohne jedoch sonst irgend welche Aehnlichkeit mit der Formengebung des süddeutschen Meisters zu haben. Die Schultern fallen nicht ab, und die Haarbehandlung ist die auch sonst in Schleswig-Holstein übliche.

Wir haben in unserer früheren Behandlung dieser Wappenhalter die Frage nach der Herkunft offen gelassen, neigten aber zu der Vermutung, dass sie über Lübeck eingeführt seien, zumal da sie nicht aus dem landesüblichen Eichenholz, sondern aus Weissbuchenholz geschnitzt sind. Nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnis der heimischen Holzplastik müssen wir jedoch die Möglichkeit zugeben, dass auch diese Figuren im Lande gearbeitet sein können.

Der kleine Altar aus Preetz im Nationalmuseum in Kopenhagen.

Taf. XX, 59.

Der kleine Schrein (h. 72, br. 58) ist vom Kopenhagener National-museum aus der Klosterkirche in Preetz erworben worden. Er ist in der alten Bemalung mit in den Kreidegrund eingepresstem Brokatmuster auf dem Hintergrund der Felder wohl erhalten. Das Ornament zeigt ausgesprochen die Formen aus dem 2. u. 3. Jahrzehnt des 16. Jahrh.

<table>
<tr><td>1
Anna und
Maria mit
dem Kinde.</td><td rowspan="2">5
Die
Verkündigung.</td><td>3
Katharina.</td></tr>
<tr><td>2
Jacobus
d. Aelt.</td><td>4
Christo-
phorus.</td></tr>
</table>

Neben den Repräsentationsbildern in 2, 3 und 4 verdienen das Mittelfeld und Feld 1 besondere Beachtung.

1. Maria mit goldenem Kragen über rotem, goldgemustertem Gewande sieht mit zärtlichem Blicke auf das Christuskind, das ihr eine Beere von der Traube reicht, die Mutter Anna ihm in die Hand gegeben hat. Diese ist eine vortrefflich beobachtete Matrone. — Es ist ein sehr fein nach dem Leben beobachtetes Genrebildchen, das uns in dieser Darstellung der drei Generationen (Grossmutter, Mutter und Kind) entgegentritt.

Nicht minder fein ist die Behandlung der Verkündigung. Der männliche Engel in goldenem, rotgefüttertem Gewande naht der Madonna nicht, wie sonst, als Verkünder einer himmlischen Gnade, sondern mit dem Ausdruck ehrfurchtsvoller Scheu in Gebärde und Antlitz, und diese ist sich bei aller Demut der hohen Mission bewusst, die ihr zu teil wird, und sie nimmt die Botschaft mit Würde an. — An den Seiten sind zwei Wappenschilder mit roten und weissen Feldern angebracht. Das linke ist senkrecht, das rechte wagerecht geteilt.*)

Die Flügelbilder sind von geringerem Werte. Sie stellen, in Oel gemalt, links den heiligen Hieronymus mit dem Löwen, rechts den heiligen Erasmus mit der Winde dar.

*) Das linke ist das der Familie Ranzau, während das rechte nicht zu bestimmen war. Für die Reventlous fehlen die roten Zinnen, für die Buchwalds der aufgemalte Kopf.

Die kleinen Figürchen sind gut proportioniert. Die Stirnen der Frauen sind sehr hoch und breit, die Hände durchweg fein gearbeitet. Das Gewand zeigt schon jene unmotiviert wallenden Umschläge, ohne sich jedoch ungebührlich in den Vordergrund zu drängen.

Der Preetzer Altar und die Wappenhalter von Heiligenhafen sind für unsere Untersuchung wichtig, weil wir demnach etwa in derselben Zeit, wie im Norden, auch im Süden des Landes Schnitzereien von künstlerischem Werte auftauchen sehen und zwar in den Lübeck benachbarten Sprengeln. In der Lübecker Plastik glaubt aber Goldschmidt gerade in dieser Zeit (Anfang des 16. Jahrh.) eher einen Rückschritt, „ein Erschöpftsein", konstatieren zu müssen als einen Fortschritt. Man wird also auch bei dem Preetzer Altar auf heimischen Ursprung schliessen dürfen.

Das Relief zu Heide in Norder-Dithmarschen.

Taf. XIX, 54.

Die jetzt in der Kirchhofskapelle aufgehängte und neu eingerahmte Tafel (h. 140, br. 90) war bis zum Jahre 1880 noch bemalt und ist jetzt blank abgeputzt.*) Sie besteht aus zwei voreinandergesetzten Bohlen. Auf der vorderen kniet der kleiner gebildete Donator, eine gut beobachtete Porträtfigur, anbetend vor dem Auferstandenen, der vor dem verschlossenen Sarkophage steht. Die linke Hand ist neu; die rechte weist nach oben, vielleicht auch auf die im Hintergrund angebrachte Erlösung Adams aus der Hölle. Der Heiland scheint auf den Donator herabzusehen, was sich freilich bei der fehlenden Bemalung nicht mehr bestimmt sagen lässt. Um das Grab liegen sechs Reisige in den verschiedensten Stellungen. Einer im Vordergrund schläft auf dem Bauche. Er hat sich seinen Schild zum Kopfkissen gemacht und die Mütze unter den Leib gelegt. Der daneben ist in sitzender Stellung eingeschlafen. Der äusserste rechts hinter dem Sarge erwacht soeben, während sein Nebenmann mit dem Oberkörper fest auf der Grabplatte liegt. Die Gruppe links vom Heiland mutet an, wie eine Scene aus dem damaligen Wachtleben. Der eine Reisige entfernt sich. Der andere, der nach seiner Rüstung der

*) F. Posselt: Die kirchliche Kunst in Schleswig-Holstein, Zeitschr. der Ges. für Schl.-H. L.-Gesch. Bd. XI, 1881, S. 326, hat die Tafel, die er für ein Epitaph hält, noch in ihrem ursprünglichen Zustande gesehen. Er bemerkt dazu: „Der Heider Kirchenvorstand scheint keine Ahnung von dem Werte dieses Werkes zu haben, sonst würde er es wohl kaum seinem Küster zur Wiederherstellung überlassen haben (1880). Warum giebt man solche Sachen denn nicht in sachverständige Hände, wie z. B. Heinrich Sauermanns oder in Magnussens Schnitzschule?" — Wir würden heute die noch viel treffendere Frage stellen: „Weshalb hat man solche Werke nicht einfach gelassen wie sie waren?" —

Führer der Wache zu sein scheint, weist auf ihn hin und stützt sich auf die Grabplatte mit seiner Linken, als wollte er sich erheben und jenem folgen und ebenfalls die Wache aufgeben.

Der Hintergrund stellt eine bergige Landschaft dar, gekrönt von Jerusalem, einer Stadt niederdeutschen Gepräges mit spitzen Turmhelmen. Aus dem Thore schreiten die perspektivisch verjüngt gebildeten Häscher, geführt von Judas mit dem Beutel. Sie ziehen nach dem Garten am Oelberg, in dem der Herr betet, während seine drei Begleiter schlafen. Aus einer Schlucht davor treten die Frauen, die mit Salbgefäfsen zum Grabe wandeln, begleitet von einem etwas plump gearbeiteten Hunde, der auf der Erde schnüffelt. Links hinten sieht man Christus, der Adam aus der Hölle erlöst. — Auch die Bäume sind perspektivisch behandelt und zwar in zwei Typen. Neben Bäumen mit vollen Laubmassen sieht man ölbaumartige Gebilde.

* * *

Der Künstler hatte seinen Auftraggeber darzustellen, wie er vor dem Auferstandenen kniet, und er benutzt Hintergrund und Umgebung, um einige Hauptereignisse aus der Heilsgeschichte darzustellen und seine Beobachtungen nach dem Leben anzubringen. Diese genrehaften Züge sind ihm die Hauptsache, und es ist sehr bezeichnend, dass die eigentliche Hauptfigur, an der mit Naturbeobachtung nicht viel anzufangen war, am ungünstigsten gebildet ist.*) Die Gestalt ist schlecht proportioniert. Der rechte Arm mit dem rundlichen Handansatz zeigt keine feine Beobachtung. Gut ist der freundliche Ausdruck des Kopfes, soweit man beim Fehlen der Farbe noch urteilen kann. Seine Freude hat der Künstler gehabt an der Wiedergabe der oben geschilderten genrehaften Züge. Die Schläfer in ihren verschiedenen Lagen, die Frauen mit ihrem Hunde, selbst die kleinen Häscher im Hintergrunde sind alle in Ausdruck und Haltung trefflich beobachtet. Das künstlerische Fühlen ist kein plastisches, sondern ein malerisches. Das beweist nicht nur die Gesamtanordnung und die perspektivische Behandlung, sondern auch die malerische, nicht plastische, Wiedergabe verjüngter, aus der Bildfläche herausragender Körperteile.

Im ganzen zeigt also dieses plastische Gemälde — denn das ist es — ein Fortschreiten auf der im Sinne der Plastik ungünstigen Bahn, die wir beim Lütjenburger Altar gekennzeichnet haben. Doch steht unser Künstler weit ab von jenen Verirrungen, wie wir sie an den handwerklichen Arbeiten von Gikau etc. schon beobachteten. Er kann mehr, hält Mafs und zeigt in Einzelheiten gute Beobachtung und künstlerische Freude an der Form.

*) Anders Posselt a. a. O.

Wir setzten die Arbeit in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrh. Ob die Tafel ein Epitaph war, wie Posselt meint, oder zu einem Altarwerk gehörte, lässt sich nicht mehr feststellen. Einen bestimmten Anhalt könnte die Inschrift auf der Grabplatte geben, welche uns Vieth*) berichtet: „biddet Got vor marten scherer, de nah dem hilligen grave gewesen anno 1496 un is gestorven im iar 1515." Die Zeitangabe würde zu unserer Tafel passen; doch lässt sich, da leider auch in den älteren Beschreibungen über das aufgemalte Wappen des Donators nichts zu finden ist, nicht mehr feststellen, ob Inschrift und Relief irgend eine Beziehung zu einander haben.

Wenn unser Relief auch zeitlich mit Brüggemanns Thätigkeit zusammenfällt, so hat es doch nichts mit der Hand dieses Meisters zu thun (vgl. Posselt), da keins der Kriterien, die wir (Schnitzalt. S. 81—88) als für Brüggemann charakteristisch nachgewiesen haben, auf unser Relief passt. Dagegen steht unsere Arbeit in engstem Zusammenhange mit den Flügelbildern des Witzworter Altars, so dass beide auf eine Hand zurückgeführt werden müssen. Wenn wir, wie später darzulegen sein wird, annehmen dürfen, dass auch diese Arbeit heimischen Ursprungs ist, so lieferte das den Beweis, für den es auch sonst an Anhaltspunkten nicht fehlt, dass neben Brüggemann noch andere Meister von selbständigem Werte im Lande thätig waren.

Der Altar zu Kotzenbüll vom Jahre 1506.

Taf. XIX, 54.

Der Altar zu Kotzenbüll auf der Halbinsel Eiderstedt gilt als datierte Probe für eine ganze Anzahl von künstlerisch auf gleicher Stufe stehenden Holzschnitzereien. Er ist mehrfach überstrichen worden. Jetzt ist er seit 1859 weiss. Vorher (1752) ist er mit Oelfarben bunt bemalt worden in einer Weise, an der selbst Kleffel**) Anstoss nimmt. Er führt unseren

*) Ant. Viethens Beschreibung und Geschichte des Landes der Ditmarschen ed. Fabricius, Hamburg 1733, S. 35—36. Dieser Marten Scherer muss ein grosses Interesse an den Oertlichkeiten der heiligen Landschaft gehabt haben; denn er liess die Entfernung von Golgatha bis zum heiligen Grabe in Heide abmessen etc., wie ähnliches in dieser Zeit nicht selten ist (vgl. Görlitz). Bemerkt sei noch, dass die Ditmarscher nach der siegreichen Schlacht von 1500 sehr reiche Beute gemacht hatten und sich gegen die Nachbarschaft fest abschlossen. 1506 wurde aller Handelsverkehr mit Holstein, Husum, Eiderstedt und Nordstrand verboten. Vgl. a. a. O. S. 334.

**) A. a. O. S. 1 u. 2. Das Aufsätzchen: „Johann Christoph Kleffels Betrachtungen über einige krasse Ueberbleibsel des Papsttumes in dem Herzogtum Schleswig" vom 15. Dez. 1761 ist ungemein lehrreich für das Verhältnis des 18. Jahrh. zu der alten Holzplastik. Kleffel wendet sich gegen die Interesselosigkeit seiner Amtsgenossen, die nicht einmal seine Aufragen beantworten wollen. Er teilt die Kollegen in 3 Gruppen: Die einen meinen, „man müsse die päpstlichen Grumten eher ausrotten als publizieren" Die anderen

Altar als krasses Beispiel solcher Neubemalung an. „Dieser Altar, welcher die Kreuzigung Christi vorstellet, und ausser den gewöhnlichen päpstlichen Thorheiten als S. Veronica etc. nichts ausserordentliches heget, war doch vor wenigen Jahren ein artiges Stück des Altertumes; allein, es ist an Oele und Farben nicht gesparet, demselben eine neue Gestalt zu geben, dass wenige das Altertum unter solcher Decke erkennen werden.“ Haupt (I, 212) hält es danach für möglich, dass der Altar vorher unbemalt gewesen sei. Aber auch diese Möglichkeit muss für das vorliegende Werk abgewiesen werden, da sich an verschiedenen Stellen Spuren von Kreidegrund auf der Holzschnitzerei finden; und schwerlich wird man es nach Kleffels Darlegungen im Jahre 1752 für der Mühe wert gehalten haben, die ganze Schnitzerei neu zu grundieren.

5 Gott Vater mit Christ. u. Maria.

6 Maria in Strahlenglorie.

I Händewaschung.

2 Verspottung.

7 Kreuzigung (noch 40 Figuren).
Kreuztragung. Grablegung.
Annagelung.
Veronika. Schreiber.
Frauengruppe. Kriegsknechte.
Hauptleute.

3 Auferstehung und Christus in der Vorhölle.

4 Beweinung und Grablegung.

Betreffs des Gegenständlichen verweisen wir auf die Beschreibung Schnitzalt. 1, 62—66.

Der Meister wollte möglichst viel von der Leidensgeschichte des Herrn erzählen. Die Lebendigkeit von Gikau ist noch übertroffen, zwar

halten eine Untersuchung „von nicht dem geringsten Nutzen, und dahero auch nicht der allergeringsten Mühe wert“. Die dritten „können das alte Ansehen nicht ertragen, und lassen die alten Monumente so zierlich und bunt mit Oelfarben anstreichen, dass man meinen sollte, sie wären erstlich vor zehn Jahren errichtet“. Er selber hält die Dinge für untersuchenswert, weil es ihm religionsgeschichtlich von Wert scheint, die noch nicht lange überwundenen „päpstlichen Greuel“ festzustellen. Dabei leuchtet aber an verschiedenen Stellen unwillkürlich seine Freude an der rein künstlerischen Gestaltung der Dinge durch. — Bei dieser Auffassung der geistl. Herren des 18. Jahrh., der sich das 19. Jahrh. in seinen ersten zwei Dritteln würdig anschliesst, wird es verständlich, dass uns nur ein sehr kleiner Teil der alten Holzplastik überkommen ist, und dass beispielsweise das Suchen nach Brüggemannschen Arbeiten, die nach Westphalens Mon. ined. zweifellos mehrfach im Lande vorhanden waren, so erfolglos geblieben ist.

nicht an Figurenzahl, aber dadurch, dass der Meister eine grosse Mannigfaltigkeit von zeitlich nacheinander liegenden Scenen in der Mitte und auch in den Flügeln zusammenzudrängen sucht. Dabei zeigt er eine ausgesprochene Neigung, die Roheiten, zu denen die verschiedenen Exekutionen Anlass geben, drastisch zu gestalten. Künstlerisches Empfinden zeigt sich eigentlich, abgesehen von dem reicheren dekorativen Aufbau, nur noch in der Freude an der Beobachtung einzelner Bewegungen nach dem Leben und in der Behandlung der Köpfe, die namentlich auf den Flügeln bisweilen tiefes Empfinden offenbaren. Nicht einmal die malerische Auffassung wie im Heider Relief liegt vor. Denn die Scenen des Mittelfeldes sind ohne perspektivische Verjüngung einfach in gleicher Grösse hintereinander angebracht, so gut es der Raum zuliess. Die Flügelfelder scheinen von besserer Hand gearbeitet zu sein.

Da der Altar zu Osterhever auf derselben Halbinsel die gleiche Hand aufweist, so erscheint es kaum zweifelhaft, dass wir es mit dem Erzeugnis einer heimischen Werkstatt zu thun haben. Man gewinnt den Eindruck, als ob die oben geschilderten Eiderstedter Werkstätten, aus denen Arbeiten wie St. Peter und Kating hervorgingen, sich im Laufe der Zeit an grössere Aufgaben herangewagt hätten. Sie haben dabei an technischem Können erheblich zugenommen, nicht aber an künstlerischer Auffassung. Sie sind quantitativ, aber nicht qualitativ leistungsfähiger geworden. Beachtenswert ist, dass wir hier, wie an anderen Schnitzereien, die Beobachtung machen, dass die Flügel bessere Arbeit zeigen, als der Schrein. Man gewinnt den Eindruck, als ob diese Arbeiten jüngeren, begabteren Leuten überlassen worden wären, während der handwerkliche Meister das Hauptfeld ausführte. Sichere Belege für solche Vermutung sind nicht beizubringen.

Nach den (Schnitzalt. S. 35 und 65) gegebenen Darlegungen ist an der Zuverlässigkeit der Inschrift, die wir mit Haupt lesen: „Anno 1506 do ys de alltar gesett worden, stoferet MDVII“ nicht zu zweifeln.

Die Altäre zu Meldorf und Schwabstedt-Husum.

Taf. XX, 60 und 61.

Der Altaraufsatz zu Meldorf, dem alten „Hövetflecke“ in Dithmarschen, damals noch einer Hafenstadt an der Miele mit regem Handelsverkehr, stand früher auf dem Hochaltar der alten Hauptkirche des Landes.*) Er steht jetzt an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes und

*) S. Hjort in den Jahrbüchern für Landeskunde 4, S. 232. — Haupt I, 128. — Ueber die zahlreichen Altäre, welche die Meldorfer Kirche hatte, vergl. Bolten, Dithmars. Geschichte 4, S. 29

ist leider mehrfach verändert worden. Auf der Rückseite liest man: renovatum anno 1652. Nachdem der Altar einen weissen Anstrich erhalten, ist er 1881 von Herman Schaper neu bemalt und zurecht gemacht worden. Viel ist also über das einst wohl sehr beachtenswerte Werk nicht mehr zu sagen.

1. Die Auferstehung vollzieht sich in einer bergigen Landschaft. Die Figur des Heilandes, der dem offenen Sarkophag entsteigt, ist würdig behandelt. Sein Kopf ist auffallend länglich und von sehr vollem, langem Haar umrahmt, wie auch in der Kreuzigung und Grablegung. Eine Eigenart des Meisters bezeichnen hier, wie überall, die scharfkantigen Schienbeine.

2. In der Kreuzschleppung, die sich auf die wenigen zu der Scene notwendigen Figuren beschränkt (Joh. und Maria und die treibenden und ziehenden Knechte), fällt der zum Schlage ausholende Mann auf. Er hat einen Kopf, dem wir auch in Brüggemanns Bordesholmer Altar begegnen (vgl. den Mann hinter Melchisedech).

3. Auch über der Grablegung liegt eine ernste Stimmung. Das zur Seite geneigte Haupt und der Oberkörper Christi, der übrigens fast doppelt so gross wie die übrigen Personen gebildet ist, sind schön. Das Gewand des Nicodemus (rechts im Vordergrunde) zeigt dieselbe Eigentümlichkeit, wie die Delver Figuren im Meldorfer Museum*): kleine Knittern, die aus der glatten Fläche hervortreten. Die Frauenköpfe sind von auffallender Anmut, soweit die neue Bemalung hier ein Urteil zulässt.

4. In der Händewaschung hat Christus denselben von den übrigen Darstellungen etwas abweichenden Typus, wie in 2. Der Mann, der das Wasser eingiesst, hat einen prächtigen Kopf, der dem Leben entnommen ist. Denselben Kopf sehen wir im Mittelfeld rechts neben dem Kreuz hinter dem Schreiber. Diesem Schifferbart mit ausrasiertem Kinne begegnen wir ja auch sonst in der niederdeutschen Kunst, vereinzelt auch in Ober-Deutschland, besonders häufig aber in Schleswig-Holstein.**)

5. Die Kreuzigung (h. 1,80, br. 1,50) zeigt fast lauter prächtige Charakterköpfe. Die Schächer sind an Baumstämmen aufgehängt. Ihre Bewegungen sind sehr gewaltsam, aber der Ausdruck der Köpfe ist

---

*) Die beiden fast lebensgrossen Figuren Margaretha und eine Heilige (Taf. XXII, 73) im Meldorfer Museum stammen nebst zwei anderen Figuren (darunter einem Ritter) und zwei Gruppen aus einem Schnitzaltar mit der Passionsfolge aus der Delver Kirche (vgl. I. Ber. des Mus. Dithmars. Altert. p. 42). Die Figuren sind mit Oelfarbe neu überstrichen. Ihr Kunstwert ist kein erheblicher.

**) Auch in diesem Altar noch zweimal: bei den streitenden Kriegern im Mittelfeld und in diesem Felde.

mafsvoll, und die Körper sind ebenso wie der Christi mit gutem Verständnis für die Muskulatur gearbeitet. Von künstlerischer Anordnung in den Gruppen ist nicht die Rede; aber der Meister beschränkt sich doch. Nur links im Hintergrunde hat er noch die balgenden Kriegsknechte ungeschickt angebracht. Bei Longinus, der hier beritten ist, zeigt sich die Auffassung, der wir schon in dem nahen Mildstedt und im Gemälde des Preetzer Altars (Kopenhagen) begegneten, dass dem Erblindeten von einem Anderen, der sich hier stark verrenkt, die Hand mit der Lanze geführt wird. Auffallend ist der Unterschied in der Handbehandlung. Neben ganz feiner findet man ganz grobe Arbeit. Doch lässt sich leider nicht mehr feststellen, was hier auf die Restauration von Schaper zurückzuführen ist.

* *
*

Auch hier handelt es sich um Gruppenbildungen, nicht um Reliefdarstellungen. Auch unser Meister hat das Verständnis für plastische Anordnung nicht; er will erzählen. Aber er ist dabei mafsvoller als die Leute vom Schlage des Kotzenbüller Altars. Er bringt im ganzen nicht mehr als nötig ist, und er ist in der Behandlung des Einzelnen gut. Die nackten Körper zeigen feine Beobachtungen, und die Köpfe wirken wie Porträts.

Das Kostüm lässt etwa auf das 2. Jahrzehnt des 16. Jahrh. schliessen. Bis zum Jahre 1523 war Johannes Reimeri Pastor an der Meldorfer Kirche, ein eifriger Anhänger der alten Lehre.*) Auf ihn folgte Magister Nicolas Boie, der den Reformator Heinrich von Zütphen aus Bremen einführte, der dann am 10. Dezember 1524 auf dem Heider Markte einen grausamen Tod fand. In Meldorf konnten ja allerdings dann die Dominikaner des Klosters, die den Aufruhr angeführt hatten, noch eine kurze Reaktion geniessen. Aber schon 1526 wurden sie nach Lunden vertrieben, „die Messaltäre im Kloster wurden abgebrochen, die Messgewänder nebst den Büchern auf dem Klosterhofe verbrannt“ etc. Also nach 1523 wird man sich in Meldorf schwerlich entschlossen haben, die Kirche noch mit einem derartigen Werke zu schmücken. Viel vorher dürfte die Arbeit aber auch nicht zu setzen sein.

Man hat unseren Altar auch mit Brüggemann zusammengebracht.**) Brüggemanns Werk ist 1521 fertiggestellt worden, und die Mitteilung, dass er 7 Jahre lang daran gearbeitet habe, ist, was den Zeitaufwand,

*) Vgl. Chalybaens, Geschichte Ditmarschens, Kiel und Leipzig, 1888. S. 194 und andere.

**) Vgl. Haupt a. a. O.

den ein solches Werk erfordert, angeht, glaubhaft. Man wird nun bei grösseren Arbeiten, die in die Zeit fallen, wo Brüggemann in Bordesholm thätig war, an sich schon sehr vorsichtig sein müssen bezüglich der Brüggemannschen Herkunft. Unser Werk bietet aber gar keinen Anhalt zu solcher Vermutung.

Dass ein paar Köpfe so gearbeitet sind, dass sie auch in Brüggemanns Werk hineinpassten, beweist gar nichts, da beide Meister etwa in derselben Gegend nach dem Leben gearbeitet haben. Die Gestalt Christi mit dem länglichen Kopfe zeigt eine völlig andere Auffassung. Total abweichend sind die Körperproportionen (grosse Köpfe bei kleinem Körper), die Gewand- und Haarbehandlung. Und um ein wesentlich früheres Entwicklungsstadium Hans Brüggemanns, das etwa vor 1514 läge, kann es sich bei unserem Werke nicht handeln.

*   *
*

Man hat den Meldorfer Altar auch in nähere Beziehungen zu dem Schwabstedter Altar gesetzt.

Dieser Altarschrein (h. 2,80, br. 2,00) befand sich bis zum Jahre 1807 in der Husumer Kirche, wurde beim Niederbrechen derselben an einen Husumer Bürger „in Schuld“ gegeben*) und 1834 an die Schwabstedter verkauft, die ihn auf ihrem Altar aufstellten und 1862 neu bemalen liessen. Dass er aber auch ursprünglich bunt bemalt gewesen ist, beweisen heute noch die Spuren alter Bemalung, sowie die im Goldgrund der Rückwand eingepressten Muster; wie denn auch eine vor der Restauration angestellte Untersuchung Kreidegrund und Leinwandüberzug ergab.**)

Der Schrein (h. 2,80, br. 2,00) ist reicher gegliedert und mit sehr fein ausgearbeitetem, spätestgotischem Ornament und Baldachinen versehen. Das Mittelfeld zeigt wieder architektonische Gliederung mit vorgelegten Strebepfeilerchen.

Der Altar war nach der Beschreibung von Lübker ein Pentaptych. Was etwa unter den jetzt die Aussenseiten überdeckenden Oelgemälden auf Leinwand aus alter Zeit noch vorhanden ist, konnte nicht untersucht werden. Die Apostel der Flügel sind ganz rohe, handwerksmäſsige Figuren in lebhafter, gänzlich unmotivierter Bewegung. Sie haben nicht

*) Ausführlichen Bericht giebt hierüber unterm 1. August 1826 der Husumer Dompastor D. L. Lübker. Brov. Ber. 15, 1826, S. 613—614; vgl. weiter: J. Lass: Sammlg. Husumer Nachrichten 1750, 1, 41. — Staatsbürgerl. Magazin 10, S. 905 v. 1828. Prov. Ber. 1827, S. 568 u. 1829, S. 384 (Schröder im Meinungsaustausch mit Lübker).

**) J. P. Trap, Stat.-Top. Beskrivelse af Hertogd. Sleswig, 1864, S. 245. — Christ. Ulr. Beccau: Versuch. einer urkundl. Darst. der Gesch. Husums 1854, S. 167 u. ff.

die ursprüngliche Anordnung. Beachtenswert ist nur, dass Judas mit dem Beutel vorkommt. Haupt ist zwar der Ansicht, dass der Beutel erst später hinzugesetzt sei. Aber es ist immerhin zu bemerken, dass nach Kleffels Beschreibung auch im Horsbüller Altar Judas vorkam. Mithin kann auch hier der Beutel echt oder nach dem ursprünglichen Vorbilde ergänzt sein.

Nicht viel besser sind die kleinen Scenen im Schrein. Sie sind, wie z. B. die Figur Christi in 2 zeigt, ganz roh gearbeitet. Bei der Auferstehung in Feld 1 gähnt einer der Knechte. Die Maria in Feld 4 ist als ältere Matrone gebildet.

Andreas.	Judas mit dem Beutel.	Apostel, der sich aufs Schwert stützt.	1 Auferstehung.	5. Kreuzigung.	3 Christus am Oelberg.	Johannes.	Jacob. d. ält.	Bartholomäus.
Apostel mit Schwert.	Apostel mit Schwert.	Apostel mit kurzem Schwert.	2 Kreuzschleppung.		4 Grablegung.	Vermutlich Paulus.	Petrus.	Apostel, mit Buch.

Bemerkenswert ist dagegen die Kreuzigung. Die Scene spielt vor einer wildfelsigen, rein malerisch aufgefassten Landschaft, in der wir links neben der Burg (Jerusalem) den gehängten Judas und rechts eine Anzahl perspektivisch verjüngt gebildeter Zuschauer beobachten. In den Vordergrund der konventionellen Darstellung sind die würfelnden Kriegsknechte gerückt mit verrenkten Gliedern, aber scharf charakterisierten Köpfen und gut beobachteter Halsmuskulatur. Der scharf geschnittene jüdische Typus fällt uns auch sonst auf, z. B. in dem Berittenen neben dem Kreuz mit seiner charakteristischen Handbewegung. Und dieser Typus, an dem man andere Arbeiten derselben Hand wohl leicht erkennen könnte, kehrt auch beim Heiland am Kreuze wieder. Die Köpfe der

Frauen sind weniger ausdrucksvoll. Das Motiv des Kriegsknechtes mit der Bütte, der das Pferd eines Reisigen am Zügel führt, ist genau das gleiche wie in Meldorf.

* * *

Der künstlerische Wert dieser Schnitzereien ist arg überschätzt worden; am wenigsten noch von Trap und von Posselt,*) der freilich das Mittelfeld noch für Brüggemann in Anspruch nimmt. Das Wort, das sich beim Anblick dieses Mittelfeldes auf die Lippen drängt, ist: „wild und roh"; nicht bloss in der Steigerung der Bewegung und des Ausdruckes, sondern auch in der Behandlung des allzu wallenden Gewandes und des in wenigen Strähnen angedeuteten Haares. Es handelt sich um einen Meister, der in der unkünstlerischen, malerischen, die drastischen Momente steigernden Darstellung noch einen Schritt über die schon oben sattsam charakterisierte Art hinausthut. Ein reiner Handwerker ist er aber, wie die Kopfbehandlung des Mittelfeldes zeigt, nicht. Er hat in den Gesichtern Leidenschaften nach eigenen Beobachtungen wiederzugeben vermocht.

Der Verfertiger dieses Altars ist weder mit H. Brüggemann noch mit dem Meister des Meldorfer Altars identisch.

Letzterem steht er in Stimmung und Können näher. Er hat auch die oben bezeichnete Gruppe mit dem Meldorfer Meister gemein. Das weist aber nur auf ein gemeinsames Vorbild oder auf ein gegenseitiges Kennen hin. — Der Meldorfer Schnitzer steht eher unter oberdeutschen Einflüssen. Der Husumer arbeitet, wie das Kostüm ganz deutlich zeigt, nach niederländischen Vorbildern.**)

Mit Brüggemann ist erst recht jede Verwandtschaft ausgeschlossen. Die von Posselt angeführten gemeinsamen Züge (der Mann mit dem Korbe, der, welcher die Lanze des Longinus leitet, Kragen und Kopfbedeckung der Frauen etc.) haben allein keine Beweiskraft, da sie in jener Zeit allgemein geläufig sind. Der Charakter ist ein völlig anderer. Denkbar wäre eine Beziehung zu Brüggemann überhaupt nur, wenn es sich entweder um ein sehr frühes, oder um ein sehr fortgeschrittenes Stadium des Bordesholmer Meisters handelte.

Unser Altar ist aber mit dem Bordesholmer Altar ungefähr gleichzeitig geschaffen. Abgesehen von Kostüm und Ornamentik haben wir einen gewissen Anhalt an den Nachrichten über die Husumer Kirche. Der

*) Kieler Zeitung Nr. 9295. v. 13. März, 1883. Hans Brüggemann II.

**) Auch Posselt wird in der Würflergruppe an den Altar von Hans Memling im Lübecker Dom erinnert.

Chor derselben, in dem wohl der Altar stand, wenn er nicht in die noch spätere heil. Kreuzkapelle gehört, ist 1510 gebaut worden. Im Jahre 1527 aber „haben sich die Geistlichen mit der Gemeinde folgender Gestalt verglichen, dass sie die Missen, Vigilien, Seelmissen etc. gänzlich nachlassen sollten, es wäre denn, dass sie evangelische Mahle halten wollten". Die Jahre 1510 und 1527 bezeichnen also wohl die äussersten Grenzen, innerhalb deren dieser Husumer Altar entstanden sein wird.

All' das Gerede der späteren Chronisten, wonach „Meister Hans Brüggemann den Altar, so annoch in der Husumer Kirche stehet, mit seinem Gesellen 1521 zu verfertigen angefangen, aber nach Ablauf von 7 Jahren erst vollendet habe etc."*), hat Posselt schon auf seinen Wert zurückgeführt. Einer von diesen Chronisten hat Holmers Nachrichten missverstanden, und die übrigen haben das, ohne Holmers Bericht einzusehen, nachgeschrieben. Die für diesen Altar, wie für die Brüggemannforschung wichtige Stelle bei Holmer**) lautet: „Anno 1520 ist die künstliche Monstrans nebenst anderem Schnitzwerk im Chor, welches alles jetzt zwar sehr beschädiget, von einem Künstler dieser Stadt gebürtig verfertiget. Wie denn so auch andere Künstler, gelehrte und generose tapffere Leute, die noch theils im Lebend und jedermann bekand sind, die Stadt Husum für ihre Mutter erkennen und ehren. Vorgedachter Meister hat auch das weit und breit berühmte Bordesholmische Altar, dergleichen rares Kunststück man weder in Italien, Frankreich und Teutschland finden wird, im folgenden Jahr als An. 1521 gemachet, welches nunmehr von dannen nacher Schleßwig transferiret und in den jetzt wol aufsgezierten schönen Thume gesetzet, wohin nun wie vorzeiten nach Bordesholm, hohe und nidrige offters curiositet halber solches künstlerisches Werk nebenst anderen Ornamenten, zu reysen pflegen; hiervon findet man folgende Nachricht geschrieben:" Und nun citiert er, allerdings gleich mit einigen Fehlern, Coronaeus in der Uebersetzung.***) — Holmer redet also überhaupt nicht

*) Vgl. Lass a. a. O. S. 41 vom Jahre 1750.

**) Feur Predigt oder christl. Bericht von dem neulich als am 27. Aprilis Dienstags Nachts umb 11 Uhr dieses 1669. Jahres erschrecklichen Donnerwetter und der daraus entstandenen gefährlichen Fewrsbrunst in der Pfarrkirche der Hoch Fürstl. Witthumsresidentz Husum u. s. w. Durch M. Martinum Holmer, Pastoren der Stadt Husum, Schleßwig gedruckt durch Johan Holwein. An. 1669.

***) Holmer hat die anlässlich der Feuersbrunst gehaltene Predigt in Druck gegeben und die Gelegenheit benutzt, um nicht bloss die Einheimischen, sondern besonders auch Fremde (S. 17) über die Husumer Kirche aufzuklären und damit vielleicht zur Sammlung von Mitteln für die Wiederherstellung beizutragen. Der ganze Ton ist der eines zuverlässigen Mannes, dem man daher Alles, was er selbst gesehen und erlebt hat, ohne Weiteres glauben darf. In der Benutzung der Quellen ist er ja, wie das Beispiel von Coronaeus zeigt, wo er

von dem Husum-Schwabstedter Altar, und es ist sehr charakteristisch, dass er, während er weiter ausser der „Monstrans,“ dem Sakramentshäuschen, noch die Kanzel, die Orgel und den Taufstein aufzählt, nicht unseren Altar erwähnt. Dieser scheint also schon Holmer nicht mehr bedeutsam vorgekommen zu sein. — Auf der Rückseite unseres Altars ist der Name Frans Hamer mit unleserlicher Jahreszahl eingeschnitten, der ein Genosse des Husumer Reformators Tast und vorher Vikar an der Husumer Kirche war († 1553). Wir bedürfen aber dieses Beweises nicht dafür, dass der Altar in Hamers Zeiten schon vorhanden war.

Die Reste der Schnitzaltäre zu Gelting und Leck.

Taf. XXI, 62 und 63.

Der Altar zu Leck an der friesischen Grenze in einer von den Dänen und Friesen gemischt bevölkerten Gegend ist im 18. Jahrh. neu bemalt. 1872 wurden die Apostel von Magnussen in Schleswig geschält; 1884 wurde der Schrein zertrümmert, und das Schnitzwerk in dem jetzigen Renaissancegehäuse untergebracht, wobei auch ganze Figuren erneuert wurden.

Der grössere Altar zu Gelting an der Geltinger Bucht an der Ostsee in Angeln (jetzt h. 1,83, br. 1,53), eine grössere, etwas reichere Wiederholung des ersteren, ist 1884 geschält worden.

Die Anordnung hat nur eine entfernte Aehnlichkeit mit der in Brüggemanns Mittelfeld. Unten verlässt der Kreuzigungszug das Stadtthor von Jerusalem, innerhalb dessen wir Petrus mit gefalteten Händen bemerken, und zieht sich nach oben, jedoch ohne den trennenden Felsüberhang, den Brüggemann hat. Maria ist am Thore zusammengebrochen. Johannes, der sie stützt, hat einen ältlichen Gesichtsausdruck. An der Spitze des Zuges marschieren die nackten Schächer mit auf den Rücken gebundenen Händen.*) Es folgen die Hauptleute, der Schreiber, Maria Magdalena, die Frauengruppe, die streitenden Kriegsknechte — kurz alles, was zu einer vollständigen Kreuzigungsdarstellung jener Zeit gehört und häufig wiederkehrt.

1529 für 1523 schreibt, nicht ganz zuverlässig ist, und so wird man auf die für die „Monstrans“ gegebene Jahreszahl 1520 nicht allzusicher bauen dürfen. Beachtenswert aber bleibt es immerhin, dass er diese Zahl, die er bei Coronaeus nicht fand, aus Eigenem hinzufügt.

*) Dies Motiv findet sich schon in der Kreuzschleppung des Meisters Hans Multscher von Ulm aus Sterzing in Tirol (1456—1458). Vgl. Kunsthistor. Ges. für photogr. Reprod. IV, Jahrgang 1898.

Beide Altäre sind Erzeugnisse einer Hand und Werkstatt, die wir wohl mehr in der friesischen Gegend zu suchen haben. Für beide Altäre sind die äusserste Grenze die Jahre 1527 und 1528, in welchen in den betreffenden Sprengeln die Reformation einzog. Sie können aber nach ihrem Charakter kaum später als der Altar zu Loit von 1520 gesetzt werden und dürften daher in die Zeit fallen, in der Brüggemann für Bordesholm thätig war. Wenn Haupt*) die Arbeiten als „mit Brüggemann nächst verwandt" und „aus seiner Schule stammend" bezeichnet, den Geltinger Altar „geistvoll" nennt und behauptet, dass an ihm „Alles einen hohen Stand der Kunst und besten Willen" bezeichnet, so können wir alledem nicht beistimmen.

Mit Brüggemann und seiner Schule haben die Arbeiten nichts gemein als eine ähnliche Anordnung, die für sich gar nichts beweist. Auf den Gedanken, die beiden Scenen, Kreuzschleppung und Kreuzigung in einem Bilde zu vereinigen, ist man in jener letzten Zeit vor der Reformation auch anderen Orts in Deutschland oft gekommen (vgl. z. B. den Hochaltar von Meister Loedewich in Kalkar 1498—1500**). Die Art, wie Brüggemann die Aufgabe mit seiner trennenden Felspartie löst, ist eine völlig andere. Höchstens könnte dem Meister unserer Werkstatt der Brüggemannsche Entwurf bekannt geworden sein. Sonst ist keine Spur von Brüggemannscher Art zu erkennen, nicht einmal im Kostüm, das bei den vorliegenden Arbeiten eine besondere Vorliebe für geschlitzte Gewänder zeigt.

Einen „hohen Stand der Kunst" vermögen wir ebenfalls nicht zu erkennen, sondern vielmehr nur ein weiteres Wuchern der schon gekennzeichneten, unkünstlerischen Richtung, eine Steigerung der Freude an den Roheiten (vgl. den Kriegsknecht, der mit dem Bein vor den Unterleib des Gegners tritt, und den, der Simon an den Haaren herunterzieht). Der „beste Wille" des Meisters besteht nur darin, möglichst drastisch zu erzählen. Eine künstlerische Freude an der Durchführung und Beobachtung des Einzelnen hat er nicht. Man vergleiche den ganz roh gearbeiteten Fuss des Kreuztragenden, der mit seinem lächerlichen Aderwerk ein treffliches Beispiel für den schon gekennzeichneten, unechten Naturalismus ist, und die Gewandbehandlung, die stellenweis ganz glatte Flächen (Kragen der Maria Magdalena) und roh angelegte, grosse Falten zeigt. Unsere Schnitzereien erheben sich über das handwerkliche Durchschnittsmaſs der Zeit nur durch die Behandlung der Köpfe in den vorderen Partieen, die noch eine leise Ahnung von künstlerischem Empfinden erraten lassen.

*) I, 302 und II, 670.

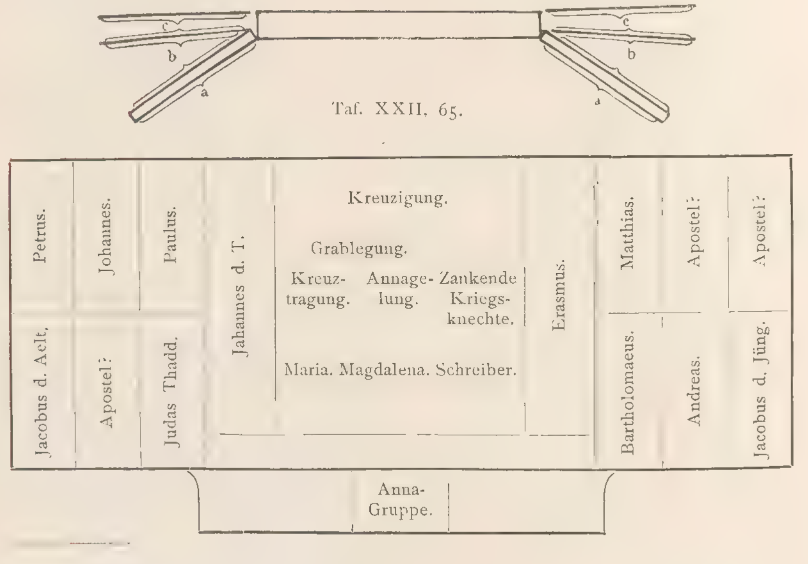
**) Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve S. 55.

Die Altäre zu Osterlügum und Loit bei Apenrade.

Taf. XXI, 64 und Taf. XXII, XXIII, 65—68.

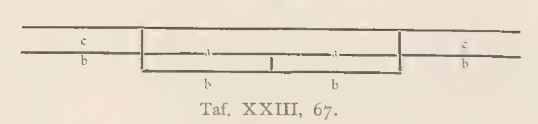
Der Altar von Osterlügum, nördlich von Apenrade (h. 1,69, br. 1,48), ist, wie das Ornament zeigt, schon im 18. Jahrh. hergerichtet und 1853 in Oel überstrichen worden. Die Schnitzerei ist ganz roh. Es kommt dem Verfertiger nur noch darauf an, krasse Wirkungen zu erzielen und das Gewand in Wallungen zu geben, wie wenn der Sturmwind hineinführe. Die Gestalten des am Oelberg betenden Heilands und der wie ein Taschenmesser zusammengeknickten Magdalena, die sich in der Beweinung auf die Füsse des Herrn bückt, wirken schon wie Karikaturen. Die Einzelheiten, abgesehen vom Gewande, werden flüchtig aus dem Holz geschnitten. Nicht einmal der Ausdruck der Köpfe vermag dem Meister ein tieferes Interesse einzuflössen. — Der Altar hat für uns nur Wert, weil er, wie die Proportionen und die Behandlung der Einzelheiten zweifellos machen, aus derselben Werkstatt und Hand stammt, wie der umfangreichere Altar aus dem benachbarten Loit.*)

Das Nähere über diesen Altar von Loit, der inschriftlich vom Jahre 1520 stammt, findet sich Schnitzalt. S. 68—71. Wir fügen hier die Flügelgemälde hinzu, soweit sie reproduktionsfähig waren, weil sie einen weiteren Anhalt für den Charakter dieser Werkstatt liefern.



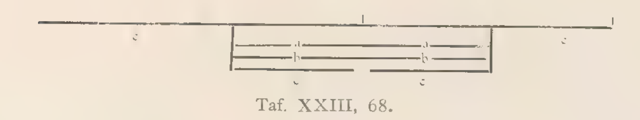
Taf. XXII, 65.

*) Haupt nennt diesen: „womöglich noch genialer“.



Taf. XXIII, 67.

1	2	3	4
Abendmahl. Judas mit dem Beutel sitzt mit am Tische.	Gebet am Oelberg.	Judaskuss.	Geisselung.
5	6	7	8
Verspottung.	Händewaschung.	Ecce homo.	Auferstehung.



Taf. XXIII, 68.

9	11	13	15
Gregor. Barbara. Antonius.	Martyrium des Johannes Baptista.	Martyrium des Erasmus.	Benedikt. Margaretha. Hieronymus.
10	12	14	16
Ambrosius. Ursula mit dem Pfeil. Magdalena.	Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers.	Martyrium Johannes des Evangelisten mit der Bischofsmütze.	Laurentius. Katharina. Augustinus.

An dem Schrein (h. 2,00, br. 2,27) befinden sich zwei festgemachte und vier bewegliche Flügel. Einteilung und Anordnung wird aus den vorstehenden Skizzen verständlich.

Diese Malereien zeigen den gleichen Charakter, wie die Schnitzereien an unserem Altar und an dem zu Osterlügum, stammen also aus der gleichen Werkstatt, und wohl von der gleichen Hand. In dem Gebet am Oelberg (Feld 2) sind die Figuren des betenden Heilands und des schlafenden Petrus fast genau die gleichen, wie in Osterlügum. In beiden sind die Körperverhältnisse gleich schlecht (Kopf zu Körper wie 1 : 12). — In der Malerei sehen wir dieselbe Freude an den Roheiten der Exekution, wie in der Schnitzerei. Der Eindruck, den die Bilder heute auf

den Beschauer machen, ist dem gleich, den wir beim Betreten einer Folterkammer haben. Nur wirkt die Malerei, trotzdem die dargestellten Scenen teilweise noch grässlicher sind als die geschnitzten, bei weitem nicht so abstossend. Wer rasch, viel und derb erzählen will, wird immer noch erträglicher sein, wenn er den Pinsel nimmt, als wenn er zum Schnitzmesser greift. Der nackte Körper des Johannes in Feld 14 ist viel sorgfältiger behandelt als die nackten Körper in der Holzplastik. Stammen die Arbeiten aus einer Hand, so ist der Meister mehr pictor als sculptor. Vielleicht ist er aber überhaupt seines Zeichens nur Maler gewesen, wie Wohlgemut, und liess die Schnitzereien nach seinen Entwürfen in seiner Werkstatt ausführen. Er hat übrigens schon Vorbilder gehabt, denen der Formenschatz der Renaissance geläufig war. Denn die kleinen Säulen und Pfeiler in Feld 6, 7, 12 etc., sowie die Väschen in der Ornamentik, zeigen schon den aus Italien stammenden Formenschatz, wie er uns etwa in Dürers Marienleben noch schüchtern entgegentritt.

Wir sind mit diesem Werke auf dem niedrigsten Stande der Holzplastik im Lande angelangt. Gleichzeitige Arbeiten in Dänemark und auch im übrigen Deutschland gehen in Wildheit und Roheit noch einen Schritt weiter. Hier ist nicht einmal mehr von religiösem, geschweige denn von künstlerischem Empfinden die Rede. Im Gegenständlichen wird alles das betont, was rohe Gemüter an solchen Exekutionen interessieren konnte. Die Einzelheiten, die Schönheit der Form an sich, haben für den Verfertiger dieses Altars keinen Wert mehr. Die Kreuzigung nimmt sich aus wie eine Schlacht, in der es wild durcheinander geht. Das ästhetische Fühlen, das sich allenfalls hier noch offenbart, ist ein malerisches und kein plastisches; aber auch das steht sehr tief. Denn der Meister setzt neben perspektivisch verjüngten Gestalten auch gleich grosse Figuren wie im Vordergrund in den Hintergrund.

Es ist das letzte Ausatmen einer im Dienste der Kirche stehenden Bildnerei. Wenn F. X. Kraus*) sagt: „Man hätte nur ehrlich und einfach an die Eigenschaften des Nationalcharakters, wie sie uns nirgends packender als in der Skulptur der Spätgotik entgegentreten, anzuknüpfen gebraucht, um das Unglück von 1517 zu verhüten," so bedarf dieses Urteil angesichts der oben geschilderten Richtung, die, soweit wir sehen können, kurz vor der Reformation überall in deutschen Landen überwucherte, sehr der Einschränkung. Bei dem Geiste, der uns hier entgegentritt, konnte ein Anknüpfen und Weiterentwickeln nichts mehr frommen, sondern nur ein Bruch. Eine Kirche, welche solche Werke auf ihren Altären zuliess,

*) A. a. O. II, 231.

konnte nicht mehr als Trägerin einer gesunden Kultur gelten. Die war reif, reformiert zu werden.*)

Bemerkt sei, dass der jetzt in der neuen Kirche zu Pellworm befindliche, aus Ilgref auf Nordstrand stammende, grosse Schnitzaltar namentlich in der Behandlung der Apostel und der Passionsscenen denselben Charakter hat, wie die oben geschilderten Schnitzereien, also aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen sein kann. Wir wollen diese Werkstatt der Kürze halber die Apenrader nennen, weil zwei ihr sicher angehörende Werke (Osterlügum und Loit) sich in der unmittelbaren Nachbarschaft dieser Stadt befinden.

Der Altar aus Heide.

Taf. XXIV, 69—71.

Hinter der Orgel der Heider Kirche sah Haupt noch einen Altarschrein (h. 1,47, br. 1,18), dessen Mittelgruppe (die Beweinung) abgeschält und in der Friedhofskapelle in neuer Fassung (jetzt h. 1,55, br. 1,05) angebracht worden ist, während die beiden Flügel inzwischen in das Meldorfer Museum gekommen sind.**) Sie sind defekt, haben aber noch unter Spuren eines oberflächlichen, jüngeren Anstriches die alte Bemalung. Die Ueberhänge entstammen dem 17. Jahrh.

1. Das erste Feld zeigt den Kampf des heiligen Georg, des Patrons der Heider Kirche, mit dem Drachen. Der Ritter mit leichtem, geschlitztem Ueberwurf über dem Panzer holt zum letzten Streiche aus. Hinter ihm links sieht man die knieende Königstochter, rechts eine Burg, welche schon stark das Renaissancegepräge trägt.

2. Darunter ist das Martyrium des heiligen Andreas genrehaft geschildert. Die kleiner gebildeten Zuschauer drängen sich dicht um den Gemarterten. Einer führt sogar seinen Knaben an der Hand. Tieferes Empfinden ist aus Haltung und Köpfen nicht abzulesen, aber auch keine besondere Freude an der Marter des Heiligen. Der rechte Flügel zeigt die Enthauptung Johannes des Täufers (3) und einen Bischof, der offenbar Kranke heilt (4).

Das Mittelfeld lässt auch in dem jetzigen Zustande noch eine feinere Hand erkennen, als die Flügelbilder. Die Gruppe ist plastisch, nicht malerisch empfunden, und die Köpfe zeigen tiefe Teilnahme. Alle Gestalten sind so gruppiert, dass sie zu der Haupthandlung in irgend einer Beziehung

*) Im Advent 1526 ist zu Apenrade der erste evangelische Pastor Johanes Brun angestellt worden. Vgl. Jensen Michelsen, Schl.-H. Kirchengeschichte III, S. 25 u. 29.

**) Vgl. 1. Bericht des Mus. Dittmars. Altertümer in Meldorf 1896, S. 42.

stehen. Bei Johannes, der unglücklichsten Figur der ganzen Gruppe, ist diese freilich nur dadurch hergestellt, dass er die Hand steif auf Maria legt und die Dornenkrone in der Hand hält, eine Nüance, der wir besonders in Oberdeutschland begegnen. Die Landschaft zeigt wieder eine Architektur, die nicht mehr „gotisch" ist.

Wieder zeigen Flügel und Mittelfeld verschiedene Hände, und das macht die Bestimmung der Herkunft so schwer. Die Arbeit stammt jedenfalls von Künstlerhand. Man hat sie mit Brüggemann zusammengebracht. Allein davon kann nicht die Rede sein, da sie ganz andere Nasen- und Gesichtsbildung und völlig andere Körperproportionen aufweist. Eher kann man unsere Schnitzerei mit anderen dithmarsischen Arbeiten in Beziehung setzen.

In der Gewandbehandlung steht das Heider Relief unserem Altar am nächsten, doch halten wir diesen für später. Er ist wohl eher nach, als vor 1520 zu setzen. Die Gesichtsbildung (die geraden Nasen mit dem dünnen Steg zwischen den Brauen und den etwas geschlitzten Augen) steht der an den Delver Figuren*) nahe, die aber wieder ganz andere Gewandmotive zeigen und zwar dieselben, wie der Meldorfer Altar, mit dem sie wohl auch aus einer Werkstatt stammen.

Jedenfalls steht fest, dass es in Dithmarschen gleichzeitig und unabhängig von Hans Brüggemann Werkstätten gegeben hat, die ebenfalls künstlerische Leistungen hervorbrachten und mehrfach oberdeutsche Einflüsse zeigen. Diese Dithmarscher Werkstätten unter sich abzugrenzen ist uns nicht möglich.*) Man beachte auch (vgl. oben S. 119), dass gerade in den ersten Jahrzehnten die Beziehungen zwischen Dithmarschen und der friesischen und holsteinischen Nachbarschaft so schlecht waren, dass ein Verkehr irgend welcher Art sehr erschwert war. Dagegen stand man zu Lübeck und besonders zu Hamburg und Bremen gut. Es ist daher sehr zu bedauern, dass wir über die Hamburger Kunst im Anfang des 16. Jahrh. so schlecht unterrichtet sind.

Die Reste des Haselauer Altars.

Taf. XXV, 74—78.

Der Pinneberger und Altonaer Kreis ist wie die ganze holsteinische Nachbarschaft Hamburgs heute an Schnitzwerken auffallend arm, obwohl sie sicher hier, wie in Hamburg, ebenso zahlreich gewesen sind, wie anderswo. Man muss hier in der Reformationszeit und im dreissigjährigen

---

*) Vgl. auch das Meldorfer Kruzifix.

Krieg besonders stark aufgeräumt haben. Deshalb sind die freilich in übelstem Zustande erhaltenen Reste des Altars zu Haselau (Kreis Pinneberg), nordwestlich von Hamburg, von einigem Wert.

Der Altar ist 1883 aus der Haselauer Kirche in das Thaulow-Museum in Kiel gekommen (No. 104) und dort übel behandelt worden (vgl. die ausführliche Beschreibung: Schnitzaltäre S. 192—195). Das Gegenständliche bleibt noch ein Rätsel, das die ikonographische Forschung zu lösen hat So fruchtbar auch die Phantasie im Erdenken aller möglichen Martern und Todesarten gewesen ist, so stösst man doch in der Legende selten auf das Herabstürzen vom Felsen. Es kommt vor in den römischen Christenverfolgungen, offenbar in Anknüpfung an den Sturz vom tarpejischen Felsen, in der Marter der Zehntausend und in der Legende von Cosmas und Damian. Letztere ist z. B. in einem der Zeit Fiesoles angehörigen Tempera-Gemälde in München (Alte Pinakothek No. 990) dargestellt. Hier scheint es sich aber um einen bestimmten Märtyrer zu handeln, da derselbe junge Mann mit breit umgeschlagenem Mantelkragen und sehr langem Lockenhaar nicht bloss auf allen vier Feldern, sondern auch unter dem Mantel der Maria über dem Kleriker, den der Kaiser präsentiert, vorkommt. Das Mittelstück erklärt Bergner in einer Kritik*) für die „Mantelschaft Mariä, welcher eine Stifter (Kanoniker) vom Papst (Urban) und ein Mönch vom Kaiser (Heinrich) empfohlen wird". Wir halten jedoch auch den vom Papst Präsentierten für einen Mönch. —

Auf eine eingehende Würdigung des Altars muss bei dem dermaligen Zustand verzichtet werden. Er lässt erkennen, dass der Meister jener malerischen Richtung der Plastik angehörte. Er hat eine derbe Hand, die in groben Zügen das Markante herausarbeitet, und er kümmert sich nicht viel um die Richtigkeit der Proportionen. Aber er appelliert doch an etwas Anderes wie nur an die rohen Instinkte, welche durch den Anblick gewaltsamer Scenen erregt werden. Er hat künstlerische Absichten. In der Hinrichtungsscene ist der Gegensatz zwischen der stillen Ergebung des nach oben blickenden Opfers und der höchsten Anspannung des zum Schlage ausholenden, vorzüglich beobachteten Henkers sehr wirksam. Das Gleiche gilt auch von Abbildung 74. Die Köpfe sind ungemein charakteristisch, und die Muskulatur ist überall scharf ausgeprägt.

Die Haselauer Tafeln, die um die Wende des zweiten und dritten Jahrzehnts des 16. Jahrh. zu setzen sein dürften, geben Zeugnis davon, dass auch in der Südwestecke des Landes eine Werkstatt thätig gewesen ist, die in ihrem Charakter von dem, was wir bis jetzt gesehen haben,

*) Literarisches Centralblatt 24. Dec. 1898, No. 51/52, S. 2062.

abweicht. Am nächsten steht diese Arbeit noch den dithmarsischen Werkstätten. Einige Köpfe, wie z. B. den des Landsknechts über dem Kaiser, sowie die Gewandbehandlung findet man im Meldorfer Altar wieder.

Der Bordesholmer Altar (Schleswig)

von Hans Brüggemann, vollendet 1521.

Taf. XXVI—XXXIV, 79—110.

Das Gegenständliche und der derzeitige Zustand dieses Riesenwerkes ist so oft ausreichend beschrieben, dass wir unsere Darstellung damit nicht zu belasten brauchen. Wir verweisen also auf A. Sach: Hans Brüggemann und seine Werke, Schleswig 1895 und unsere Darlegung in: Zur Kenntnis der mittelalt. Schnitzaltäre etc. S. 71—94, wo auch die Litteratur*) angegeben ist. —

Hier kommt es darauf an, den Kunstcharakter Hans Brüggemanns festzustellen, um seine Stellung in der damaligen schleswig-holsteinischen und deutschen Kunst zu verstehen, und um Anhaltspunkte zu gewinnen, die uns in den Stand setzen, nach weiteren Arbeiten dieses Künstlers zu suchen. —

Als Ganzes für den Kunstgenuss verdient das Werk dieselbe Bezeichnung, die man für das etwa gleichzeitige Riesenwerk Michel-Angelos

---

*) Nachzutragen ist noch, dass sich in der schleswig-holsteinischen Landesbibliothek zu Kiel die zum Teil mit Sepia leicht lavierten Originalfederzeichnungen gefunden haben, die C. C. A. Böhndel in den Jahren 1823—1832 ausgeführt hat. Neues ist jedoch aus diesen ungemein sauberen, aber die Feinheiten des Originals doch nicht wiedergebenden Werke kaum zu entnehmen. Goethe bemerkt dazu in seiner Besprechung des 1. Heftes der lithographischen Publikation in „Ueber Kunst und Altertum" B. V, H 2 von 1825, S. 72—75, dass dem „wackern Meister" Brüggemann „Kunstverdienst nicht abzusprechen" sei. Sein Geschmack und Kunstvermögen ähnele dem Adam Krafts, dem Brüggemann „wohl nicht gänzlich fremd gewesen wäre". Uebrigens benutzt Goethe diese Publikation, der er noch wohlwollend gegenüber steht, zu der Mahnung, in der Veröffentlichung älterer Kunstwerke der deutschen Baukunst, Malerei und Bildhauerei nicht weiter fortzufahren, da sich „die wohl nicht ganz unbegründete Sorge rege: es dürfte dem kunstliebenden Publikum von dieser Seite zu viel zugemuthet und der Markt übertragen werden; nichts aber müsste nachtheiliger wirken als der Ueberdruss, weil alsdann das Gute, ja das Vortreffliche selbst mit dem Schlechten und Mittelmäfsigen gleicher Verschmähung Preis gegeben würde". Dieser für den alternden Goethe bezeichnenden Warnung ist ja sehr bald Folge gegeben worden, ob zum Nutzen des „kunstliebenden Publikums", soll hier nicht untersucht werden, sicher aber nicht zum Nutzen der deutschen Kunstforschung, der gerade, wenn man damals fortgefahren hätte, noch manches wertvolle Werk erhalten geblieben sein würde, das heute verloren oder in seiner ursprünglichen Gestalt, die es noch im Anfange des Jahrhunderts wahrte, nicht mehr erkennbar ist. — Die Abbildungen sind wieder zum grössten Teile, wie in den „Schnitzaltären", mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung Eckhardt in Kiel nach den im J. 1866 von F. Brandt in Flensburg vor der Sauermannschen Restauration hergestellten Aufnahmen und zwar diesmal nach den Originalplatten hergestellt.

in der Sixtinischen Kapelle angewandt hat*): eine Absurdität. Niemand kann, weder heute, noch, wenn man sich das Werk zurückversetzt in die Bordesholmer Kirche, wo die Beleuchtung ja etwas weniger ungünstig war, zu einem Genuss und Verständnis dessen kommen, was der Plastiker Hans Brüggemann eigentlich zu sagen hatte. Stellt man sich zehn Meter ab, was notwendig ist, um das Ganze überblicken zu können, so wirkt nur die schöne Silhouette des kühnen, architektonischen Aufbaus als Zierstück innerhalb der Apsis. Von dem figürlichen Teile erkennt man weiter nichts wie ein Gewoge mattbeleuchteter Körperteile in kleinen Fächern unter spinnwebenartig feinem Ornament. In der weiträumiger gedachten Bordesholmer Kirche, wo der Aufbau das Licht der hinteren Chorfenster mehr verdeckte**) und wo mehr Licht von vorn eindrang, wird die Wirkung etwas besser gewesen sein.

Aber auch hier konnte, zumal bei dem stumpfen Tone des farblosen Eichenholzes, von einer Wirkung des Einzelnen nicht die Rede sein. Für denjenigen, der im Mittelschiff sass, war die schöne Silhouette und vielleicht die Wirkung des durch die durchbrochene Bekrönung hindurchstrahlenden Lichtes eine Quelle des Genusses. Sonst sah er nichts. Und auch für den Kleriker, der im Chor und am Altar amtierte, wurden nur die Predella und allenfalls die unteren Felder des Schreines und der Flügel wirksam. Alle figürlichen Feinheiten der oberen Reihen und der ganzen Bekrönung konnten, nachdem sie die Hand des Künstlers verlassen und an ihre Stelle gebracht waren, niemandem mehr etwas sagen ausser dem, der zufällig einmal in die Lage kam, auf einem Gerüste den Dingen zu nahen. Nur in den beiden, fast lebensgrossen Freifiguren des Augustus und der Sibylla kommt die Form einigermafsen zur Wirkung, wenngleich auch diese Gestalten zu hochgestellt sind.

Fragen wir also auch hier nach der künstlerischen Absicht, so müssen wir sagen, dass die Ziele nur auf Seiten der dekorativen und malerischen Wirkung lagen, und dass der Künstler die Mittel seines ausserordentlich reichen plastischen Könnens schlecht verwertet hat. Zu einem Bewusstsein der seiner Kunst eigentümlichen Bedingungen ist er wohl nur insoweit gelangt, als er die fast lebensgrossen Freifiguren neben den Altar stellte, was ungewöhnlich ist, und als er die Zuthat der Farbe***) verschmähte.

*) Wölfflin, Klass. Kunst. S. 4.

**) In der Bordesholmer Kirche, deren Chor 16,75 Meter misst, wird der 15,7 Meter hohe Aufbau auf dem Altar gerade bis an die Decke gereicht haben, während der Schleswiger Chor 19 Meter hoch ist.

***) Dass das Werk niemals bemalt gewesen ist, beweist schon die leichte Tönung der Pupillen und Lippen, die offenbar von des Künstlers Hand herrührt. Damit wäre aber

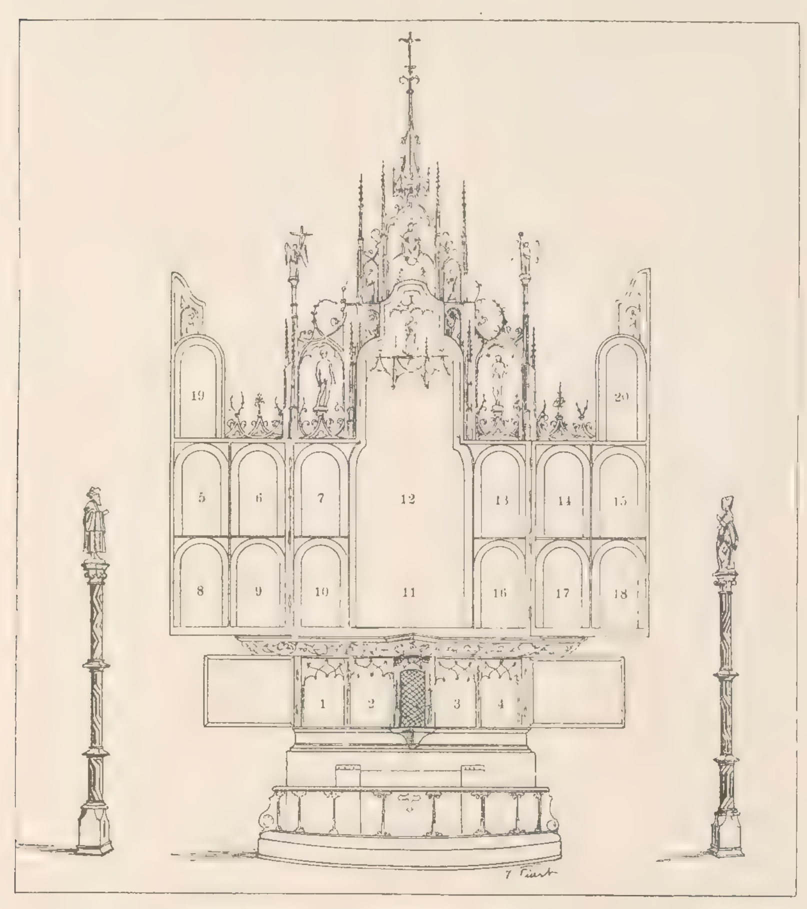
Das künstlerische Wollen steht also hierin durchaus im Banne der Tradition. Es galt, den herkömmlichen Gedankengang in herkömmlicher Form zum Ausdruck zu bringen, nur in noch grossartigerem Mafsstabe. Man muss sich wundern über die ausserordentliche Feinheit, mit der auch die dem Auge des Beobachters unzugänglichen, oberen Teile behandelt sind, die ihre Erklärung nur findet in der persönlichen Gewissenhaftigkeit des Künstlers oder in einem religiösen Empfinden. Es ist eben die höchste Stufe jener auf Dekoration und malerische Wirkung ausgehenden Plastik, die wir schon seit Cismar und Lütjenburg kennen gelernt haben, und die nun kurz vor dem Zusammenbruch des ganzen Systems, durch das sie erzeugt war, noch einmal ihren höchsten Triumph feiert. Zum Bahnbrecher hat Hans Brüggemann sein grosses plastisches Können nicht gemacht.

Liegt schon hierin ein für den Charakter des Künstlers bezeichnender Zug, so finden wir ihn bestätigt, wenn wir dem Gedankengang des Werkes folgen und das Gerüst besteigend die Einzelnheiten prüfen.

Der Ideengang von der Verheissung der göttlichen Hilfe in der Predella bis zur Einlösung dieses Versprechens in den in die Bekrönung gesetzten Vorgängen des jüngsten Gerichtes ist der herkömmliche. Nur in der Art, wie sich der Künstler mit dem gegebenen Gedankengange abfindet und in der Klarheit der Anordnung kommt etwas Persönliches zum Ausdruck. Dem, was wir darüber a. a. O. S. 73 u. ff. auseinandergesetzt haben, ist nur Weniges hinzuzufügen. Man hat aus der Darstellung schon das Nahen des Reformationsgeistes herauslesen wollen, weil die Legende zurücktritt, die Bibel als Hauptquelle erscheint, die Madonna keine besondere Rolle spielt, und weil in der Staffel das Abendmahl der ersten Christen, und zwar in beiderlei Gestalt, wie die zwei Kelche zeigen, neben das Abendmahl des Herrn tritt. — Gewiss ist Brüggemann ein Mann der neuen Zeit, ein voll auf dem Boden „deutscher Renaissance" stehender Künstler. Aber er geht in Nichts über die führenden Geister seiner Zeit hinaus. Er gehört nicht zu den Zurückgebliebenen, aber auch auf ideellem Gebiete nicht zu den Bahnbrechern. Die Legende ist in der Veronika

noch nicht bewiesen, dass nicht vielleicht ursprünglich eine Bemalung geplant und nur der Kosten halber unterlassen worden ist. Gerade die Riesigkeit der Anlage aber, die ja von vornherein von den Auftraggebern geplant gewesen sein muss, spricht eher dafür, dass man von vornherein eine Bemalung nicht vorhatte, denn sonst hätte man wohl eben der Kosten halber kleinere Dimensionen gewählt. Hinzukommt die feine Oberflächenbehandlung des Künstlers an Haut und Stoffen, sodass wir vielmehr der Meinung sind, dass Hans Brüggemann zu jenen Künstlern gehörte, die in dieser Spätzeit, besonders am Niederrhein und in Unterfranken, mehrfach auftauchen, die absichtlich auf die Farbe verzichteten und lediglich mit den plastischen Mitteln des Ausdrucks rechneten.

und in Augustus und der Sybille noch immer da, und B. sagt uns kaum etwas, was Albrecht Dürer in seiner kleinen Passion nicht schon einige Jahre zuvor gesagt hätte.



1. Abraham und Melchisedech; 2. Abendmahl; 3. Agape; 4. Passah; 5. Judaskuss; 6. Vor Kaiphas; 7. Geisselung; 8. Dornenkrönung; 9. Ecce homo; 10. Händewaschung; 11. Kreuztragung; 12. Kreuzigung. 13. Kreuzabnahme; 14. Beweinung; 15. Grablegung; 16. In der Hölle; 17. Auferstehung; 18. Die Jünger von Emmaus; 19. Himmelfahrt; 20. Ausgiessung des heiligen Geistes.

Immerhin hat er diese, die 1511 erschien, ziemlich schnell kennen gelernt und verstanden. Sein Verhältnis zu Dürer ist ein sehr nahes, aber doch kein sklavisch abhängiges. Wir unterscheiden unter seinen Darstellungen drei Gruppen. Die einen, wie die Keuzabnahme, Christus in

der Vorhölle und der Weltenrichter, erscheinen wie Uebertragungen des Holzschnittes ins Plastische, wobei freilich Hans Brüggemann stets feine, beachtenswerte Aenderungen vornimmt, die wohl auf die Erwägung zurückgehen, dass ein etwas anders gewählter Moment für die plastische Darstellung fruchtbarer ist als für die zeichnerische, wie wir das bezüglich der Kreuzabnahme a. a. O. S. 81 nachgewiesen haben. In anderen Feldern, wie dem Abendmahl des Herrn, Judaskuss, Christus vor Kaiphas, Geisselung, Dornenkrönung, Ecce homo, Händewaschung, Kreuztragung und Erscheinung vor den Jüngern hat der Künstler Dürer freier benutzt, indem er teils nur die Gruppierung der Scene, teils einzelne Züge und Gestalten von Dürer entlehnt hat.

In den übrigen drei Staffelbildern, in der Kreuzigung, der Beweinung, den ersten Menschen und überhaupt in den Figuren der Bekrönung, sowie in den Zwischenfigürchen und den beiden grossen Freigestalten, zeigt B. gar keine Abhängigkeit von Dürer. Aber auch da wird die Selbständigkeit der Erfindung geringer sein, als angenommen wurde. Es ist anzunehmen, dass Brüggemann auch hier Vorlagen gefolgt ist. Zwar in den erhaltenen Werken der Bordesholmer Klosterbibliothek*) findet sich nichts, was er benutzt haben könnte. Die Darstellungen des Passahfestes und der Melchisedechscene in der Lübecker Bibel des Steffen Arndes von 1494 lassen auf keine unmittelbare Abhängigkeit Brüggemanns schliessen, und wir sind auch sonst nicht in der Lage, bestimmte Vorbilder nachzuweisen, an die sich der Künstler etwa so genau gehalten hätte, wie an Dürers Passion. Aber gerade diese Lübecker Blätter zeigen, dass die Komposition dieser Scenen ein Gemeingut, etwas Herkömmliches, Festgesetztes war, von dem der Künstler nicht gern abwich, und auch, wenn es sich um einen Auftrag handelte, in Deutschland wenigstens wohl nicht viel abweichen durfte. Die von ca. 1500 stammenden, auf Holz gemalten Darstellungen des Passahfestes und der Melchisedechscene im Münchener Nationalmuseum (No. 2375 und 2379 in Saal XII) zeigen ja allerdings, dass der Einzelne doch einigen Spielraum hatte, und dass die Konvention in Nord und Süd nicht völlig die gleiche war. Aber die gleichen Darstellungen von Dierick Bouts vom Löwener Altar von 1467 (Münchener alte Pinakothek No. 110) und im Berliner Museum stehen doch der Brüggemannschen Auffassung sehr nahe. — Den rutenbindenden Büttel, der früher als für Brüggemanns Kunstcharakter besonders bezeichnend angesehen wurde, braucht B. nicht aus Dürers grosser Passion entlehnt zu haben; denn er ist auch vorher ganz geläufig, z. B. in dem von Bernt Notke

*) In der Kieler Universitäts-Bibliothek.

aus Lübeck hergestellten Altar in der Domkirche zu Aarhuus von 1475 und in dem zu Frörup aus dem 15. Jahrh.*), und fast in der gleichen Stellung auf dem aus dem 15. Jahrh. stammenden, gewebten Teppich in der städtischen Gemäldesammlung auf dem Michelsberg in Bamberg (No. 89).

Am wenigsten abhängig von Vorbildern dürfte Brüggemann in seinem ersten Menschenpaar und in den Freifiguren: Augustus und die Sibylle sein.

In diesen Freifiguren berührt Brüggemann am wohlthuendsten, sodass es zu bedauern wäre, wenn sich nicht noch andere Werke dieser Art von seiner Hand nachweisen liessen. Da ist Monumentalsinn, Sinn für die volle Wirkung der Form, für vornehme, ruhige Gebärde, eine wohlthuende Uebereinstimmung zwischen Gesichtsausdruck, Haltung und Bewegung und eine treffliche Oberflächenbehandlung. Man fühlt, dass der Meister beim Schnitzen wohl im Auge gehabt hat, dass der Beschauer zwischen beiden Figuren stehen wird. Und so kommt das, was er sagen wollte, am besten zum Ausdruck, wenn man den Augustus von links und die Sibylle von rechts betrachtet. Das Licht hebt sich so in grossen Flächen von den Schatten ab. Da ist nichts Kleinliches. Eine wohlthuende Ruhe und Grösse liegt über den Figuren, und darum war es dem Künstler zu thun. Er wollte in der Sibylle eine Gestalt schaffen, die sich der Grösse ihrer Offenbarung bewusst ist, und in dem Augustus einen Würdenträger, der mit andachtsvoller Ergebung vor der Wucht dieser Vorahnung steht. Und dieses mehr Receptive in dem Manne und das Gebende in der Frauengestalt kommt in jeder Linie vom Mienenspiel bis zur Handbewegung meisterlich zum Ausdruck. Der Körper ist, beim Weibe wenigstens, nicht unter dem Gewande versteckt, und die Proportionen sind, abgesehen von der an Augustus zu Tage tretenden Neigung für etwas zu kleine Köpfe vortrefflich.

Nicht den gleichen harmonischen Eindruck macht das erste Menschenpaar. Zwar der Adam ist vortrefflich. Etwas Traumhaftes, Naives ist über die Gestalt des ersten Menschen ausgegossen, und die Verhältnisse dieser nur 80 cm grossen Figur sind normal und zeigen durchaus ein Studium nach dem Leben. Aber das Gleiche lässt sich nicht von der Eva sagen, wie wir das a. a. O. S. 83 eingehender dargelegt haben. Beide Figuren trifft man häufig als bedeutsamste Proben von Aktfiguren der deutschen Renaissance in Handbüchern und Grundrissen aufgeführt. Diese Bedeutung wird etwas einzuschränken sein. Denn Tilmann Riemenschneiders lebensgrosses erstes Menschenpaar von 1494 ist früher und bedeutsamer. Besonders der Frauenkörper ist feiner empfunden, wie sich herausstellt,

*) Vgl. F. Beckett a. a. O. Taf. 21 etc.

nachdem diese Sandsteinskulpturen von ihrer schwer zugänglichen Stelle an der Marienkapelle in das Residenzschloss überführt worden sind. Uebrigens waren auch hier im Sandstein, wie bei Brüggemann im Holz, die Pupillen aufgemalt.

Im Ganzen darf man sagen, dass Brüggemann mit diesen Freifiguren auf der Höhe seiner Zeit steht.

Nicht gleich künstlerisch hoch stehen die übrigen Skulpturen. In der Zusammensetzung des Ganzen aus vielen kleinen Feldern mit zahllosen Figürchen von durchschnittlich 40 cm Höhe*) zeigt sich der Künstler abhängig vom niederdeutschen Usus. Es sind nicht eigentliche Reliefs, sondern ins Kleine übertragene Gruppenbilder. Denkt man sich aber z. B. jene lebensgrosse Passionsscene vor dem Xantener Dom ins Kleine übertragen, so fühlt man, wie manches von den unangenehmen Eindrücken, die die Darstellung im Grossen an sich hat, im Kleinen schwindet. Wir empfinden die Scene weniger als lebendes Bild, sie wird im Kleinen durch einen Blick leicht überschaubar. Das Gefühl, als müssten wir als Akteure mit unter die Dargestellten treten, schwindet. Wir stehen der Darstellung objektiver gegenüber, fühlen uns wie vor einem plastischen Gemälde, dessen Eindrücke in uns ausgelöst werden, nachdem sie durch die einheitliche Persönlichkeit des die Komposition schaffenden Künstlers hindurchgezogen sind. Und so gewinnt diese Gruppendarstellung jener Zeit im Kleinen doch eine grössere künstlerische Berechtigung als im Grossen. Zu einer Klarheit über die grundsätzlich verschiedenen Bedingungen der Gruppenbilder und der Reliefdarstellung ist der Künstler aber nicht gekommen. Die grössere Mehrzahl der Felder ist als Gruppe gedacht. Die einzelne Figur giebt aber dabei nichts ab zu Gunsten der Gesamtkomposition. Die Geringschätzung gegen das eigentlich plastische Element, gegen die Wirkung der Form, geht dabei so weit, dass z. B. in den Staffelbildern (Taf. XXVII, 86 und 87), aber auch noch in anderen Feldern (Taf. XXIX, 93, 94, sowie Taf. XXXI, 101, 103 und 104) uns Köpfe und Gestalten von hinten gezeigt werden, deren künstlerischer Wert also fast nur in der charakteristischen Kontur, wie in der Malerei, liegt. Steckt man aber den Kopf in die Darstellung hinein, so sieht man, dass die für den Beschauer unter allen Umständen völlig unsichtbaren Gesichtszüge der uns abgewandten Personen mit der gleichen Sorgfalt plastisch durchgeführt sind, wie diejenigen, deren Formen auf uns wirken sollten. — Am meisten dem Charakter des Reliefs mit mehreren Schichten nähern sich: die Beweinung (Taf. XXIX, 96), die Grablegung (XXX, 97), die Auferstehung (XXX, 98) und die Begegnung mit

*) Die Figuren der Staffel haben eine Höhe von ca. 36—37 cm, die des Schreines von 40—42 cm, und die des Mittelfeldes (Kreuztragung und Kreuzigung) von 50—53 cm.

den Jüngern (XXX, 100). Auch hier aber sind stark malerische Konzessionen gemacht, indem z. B. in Fig. 97 und 98 perspektivisch verjüngte Hintergrundsfiguren in der Landschaft erscheinen. Auch in den meisten übrigen Gruppen, besonders in denen der Staffel, der Kreuztragung, der Begegnung mit den Jüngern etc., sind die hintenstehenden Figuren perspektivisch, also kleiner behandelt, so dass sogar bei manchen Scenen (vgl. z. B. das Abendmahl und die Begegnung mit den Jüngern) beim Plastiker eine grössere Raumtiefe im Bilde erzeugt wird, als sie die Holzschnitte Albrecht Dürers haben. —

Gehen wir nun zu einer Darlegung der Auffassung über, die sich in diesen kleinen Darstellungen offenbart! Sie ist um so notwendiger, als eine eingehende Bewertung des Künstlers in dieser Richtung noch nicht vorliegt. W. Bode*) lobt an dem Künstler die „sehr eigenartige, energische und dramatische Auffassung", tadelt aber die Derbheit, die gelegentlich selbst zur Roheit ausartet. Das künstlerische Empfinden Brüggemanns gehe nicht bis zur Abrundung der Komposition und zur Durchbildung der einzelnen Figuren in ihren Details. Diese seien vielmehr oft stark vernachlässigt, die Proportionen verfehlt, die Bewegungen und selbst der Ausdruck seien gelegentlich schon sogar manieriert. Die Kraft der Empfindung und die „dramatische Lebendigkeit", die Bode in dem Altar sieht, ringen ihm nur die etwas kühle Anerkennung ab, dass darin allerdings eine „so achtenswerte Leistung" vorliege, „wie Norddeutschland eine zweite nicht aufzuweisen hat". — Diese Vorzüge und Schattenseiten, die B. hervorhebt, werden zum allergrössten Teile ganz erheblich modifiziert werden müssen, wenn man die Brüggemannschen Skulpturen einer eingehenden Würdigung**) unterzieht. —

*) A. a. O, S. 223 und 224.

**) Da wir aus früher angegebenen Gründen die langatmigen und dem Fachmann meist gar nichts bietenden Beschreibungen vermeiden wollen, andererseits aber doch betreffs der meisten Felder zu der eingehenden gegenständlichen Beschreibung, die Sach a. a. O. S. 97—133 giebt, einige Zusätze zu machen haben, so mögen diese hier in Form von Anmerkungen zu den einzelnen Gruppen folgen:

Zu Taf. XXVII, 85: Abraham und Melchisedech. Die Komposition ist einfach und klar. Die wenigen handelnden Personen sind in den Vordergrund in die Mittelachse gerückt. Links hat B. ein Figurengedränge, wie er es sonst nirgends giebt, das aber durchaus übersichtlich bleibt. Rechts sind vier Figuren an der Handlung unbeteiligt, fallen also aus der Komposition heraus. Solche unbeteiligte Statistenfiguren sind, wie wir sehen werden, eine fast durchgehende Eigentümlichkeit des Künstlers. Hierin liegt also kein Grund, um besondere Porträtabsichten des Künstlers hinter diesen Figuren zu suchen. Drei davon tragen Schurzfelle. Man hat in dem Manne mit der Kette um den Hals den Künstler selbst und in dem jugendlichen Nachbar zu seiner Linken einen Gesellen vermutet. Gerade der Umstand, dass der Mann mit dem Knebelbart, der Brüggemann darstellen soll, eine schwere Kette trägt, die sonst nur noch bei Kaiser Augustus vorkommt, lässt eher darauf schliessen,

Was zunächst die Komposition der Gruppen betrifft, so ist dieselbe ungemein klar. Man vergleiche besonders die Felder 87 (Liebesmahl), 88 (Passahfest), 85 (Abraham und Melchisedech). Von einer mangelnden Abrundung kann man angesichts der Geisselung (91), des Ecce homo (93), der Händewaschung (94), der Kreuzabnahme (95) und der Beweinung (96) in der That nicht reden. Unklar ist die Komposition eigentlich nur im Abendmahl des Herrn (86). Man kann im Gegenteil von einer allzugrossen Abrundung, von einer unangenehmen Regelmäfsigkeit des Aufbaus reden. Es gehört zu den ausgesprochenen Eigentümlichkeiten Brüggemanns, dass er, namentlich, wo er Dürer nicht folgt, die Gruppen so anordnet, dass die Hauptfigur in der Mittelachse steht, und sich rechts und links in fast kongruenten Hälften eine gleiche Anzahl von Personen in gleichem Abstande voneinander anschliesst, zuweilen derart, dass man, wenn man

---

dass B. an einen städtischen Würdenträger gedacht hat, der den hohen Geistlichen bei seinem Empfange vor dem Stadtthor begleitet. Abraham und Melchisedech haben die gleiche, wie wir sehen werden, ebenfalls Brüggemann eigentümliche Nasenbildung mit scharf heraufgezogenen Flügeln. Das lässt an sich nicht auf bestimmte Porträtabsichten schliessen. Uebrigens widerspricht Sach sich selbst, wenn er dem geistlichen Herrn, in dem auch er das Porträt eines Bordesholmer Probsten vermutet, einen ausgesprochen jüdischen Typus zuerkennt, den wir weder hier noch sonst zu finden vermögen. Dagegen ist der Mohrentypus hier, wie in anderen Feldern, ausgesprochen bei dem Mann im Stadtthor. Dass Brüggemann bei der ausserordentlichen Fülle von Charakterköpfen, die er uns giebt, aus seiner nächsten Umgebung geschöpft hat, daran kann auch aus anderen Gründen gar kein Zweifel sein. Auf eine Untersuchung aber einzugehen, welcher Probst des Bordesholmer Klosters, und welches Mitglied der Familie Pogwisch gemeint sein könnte, hat mangels jeden weiteren Anhaltes keinen Wert. — Besonders charakteristisch für Brüggemann ist in unserem Felde die schwerfällig-gravitätische Art, wie der Mann hinter Abraham seine Kappe abnimmt, und die eigentümliche Durchbiegung des Schienbeins bei dem ganz rechts stehendem Manne. Endlich sei noch bemerkt, dass auch bei den hinten stehenden und verdeckten Figuren alles bis zum kleinsten Detail sorgfältig durchgearbeitet ist. — Ein Herausfallen aus dem gesunden Realismus, der sonst B. eigen ist, bedeutet der im Freien vor dem Stadtthor aufgestellte Tisch oder Altar. Das beruht auf Konvention. Aber die Lübecker Bibel hat das nicht. Dort ist der Vorgang einfach im Freien geschildert.

Zu Taf. XXVII, 86: Abendmahl des Herrn. Auf der Klarheit der Komposition lastet hier die Unmöglichkeit, zwei verschiedene Handlungen einer und derselben Person in einem Bilde darzustellen. Doch war diese Vereinigung üblich, wie uns der Claus Berg'sche Altar in Odense beweist. Mit Petrus ging das leichter, indem der Künstler ihn als letzten in der Abendmahlsrunde an den Tisch setzt. (Die Gestalt zur Rechten des Herrn stellt Petrus nicht dar); aber Christus setzt der Künstler ganz naiv zum zweiten Male vornhin. Uebrigens ist diese Vordergrundsgruppe nicht „bis auf die Falten" genau nach Dürer gearbeitet (Sach), sondern die höchst ausdrucksvolle Gestalt Christi ist bei Brüggemann besser aufgefasst als bei Dürer. Denn Christus blickt in unserem Bilde zu Petrus empor, um Petrus die Antwort auf seine Bewegung nach dem Kopfe zu geben, dass es nämlich genüge, die Füsse zu waschen. Auch sonst hält sich B. nicht sklavisch an Dürer. Den den Leuchter haltenden Jacobus hat dieser nicht, und ganz vortrefflich ist die an Lionardo's Simon erinnernde Handbewegung des zweifelnden Apostels zur Rechten des Verräters. Charakteristisch für beide Künstler ist, dass der Maler Dürer, der uns die Silhouetten der Rückansicht zeigen durfte, alle Köpfe

die Köpfe miteinander verbindet, zu regelmäfsigen mathematischen Figuren kommt; z. B. zeigt die Beweinung (96) das Schema:



Fast das gleiche haben die Kreuzabnahme und die Grablegung.

Das Ecce homo (93):

```
* *  |  * *
 *   |   *
* *  |  * *
```

Die Begegnung mit den Jüngern (100) zeigt gar folgende Figur:

```
 * * * *
* * * * * . —
 * *.* *
```

Eine weitere Schattenseite der Komposition ist die, dass der Künstler die Figur, die er in die Mittelachse stellt, und die er also als Hauptperson

---

so dreht, dass wir sie im Profil sehen können, während der Plastiker Brüggemann uns ruhig den Rücken zeigt und dabei das nicht sichtbare Gesicht sorgfältig durcharbeitet.

Zu Taf. XXVII, 87: Das Liebesmahl. Die Komposition ist vortrefflich. Es ist der Moment gewählt, wo der Bischof einer Frau das Brot reicht. Sämtliche Gestalten sind dazu in Beziehung gesetzt. Entweder sehen sie auf den Vorgang hin, oder sie sind draufhinweisend in einem Gedankenaustausch untereinander begriffen.

Zu Taf. XXVII, 88: Im Passahfest stossen wir schon auf die B. eigentümliche Neigung, streng symmetrisch zu komponieren, wobei ihm die Hervorhebung der Mittelperson nicht recht gelingt. Sonst ist die Gruppe ausgezeichnet angelegt. Von den 16 Personen, die das Feld füllen, fallen nur drei kleine Figürchen im Hintergrund aus dem Zusammenhang; sonst sind sämtliche Personen durch aufeinander hinlenkende Bewegungen zu einander in Beziehung gesetzt. Moses scheint ein letztes Wort zu sprechen, und der letzte Moment vor dem Ausbruch ist ungemein anschaulich gemacht. Was die beiden Figuren vorn thun, wird auch durch die Böhndelsche Zeichnung nicht klar. Möglich ist es immerhin, dass der links mit dem zu langen Arme einem Hündchen einen Bissen zureicht. Derartige genrehafte Züge, wie auch der sich Schnäuzende links und die in verschiedener Weise ihren Bissen zum Mund Führenden, sind im Beginne des 16. Jahrh. etwas Gewöhnliches. Man wird lebhaft an den aus der gleichen Zeit stammenden Abschied der Jünger in der Sakristei des Bamberger Doms erinnert, die sich wie eine Scene aus einer Landpartie der Zeit ausnimmt. In jenen Tagen, wo die Kunst gegenständlich doch noch sehr streng in die Fesseln der Konvention geschlagen war, benutzte man mit besonderer Freude jede gebotene Gelegenheit, ein Stückchen Gegenwart ohne Beziehung auf einen religiösen Hintergrund schildern zu können.

Uebrigens ist bei diesen vier Staffelbildern zu beachten, dass sie nicht in Rücksicht auf den Beschauer, sondern jedes für sich angelegt sind. Der Tisch in 85 hat seinen Augenpunkt links, der im Passahfest ist direkt von vorn gesehen. In den beiden Abendmahlbildern sitzt die Hauptperson nicht genau in der Achse. Aber sie ist beidemal nach links verschoben. —

Zu Taf. XXVIII, 89.: Der Judaskuss ist einfacher und klarer komponiert als bei Dürer. Aber die Beziehungen zwischen den Statisten im Hintergrund und den wenigen handelnden Figuren im Vordergrund fehlen fast vollständig. Christus, der die Hände, wie um sich fesseln zu lassen, vor sich hält, ist lediglich ergebungsvoll geschildert, nicht auch vorwurfsvoll wie bei Dürer. Für Brüggemann bezeichnend ist die wie ein drohendes Verhängnis wirkende Bewegung der Häscher, die ihre Hände nach Christus ausstrecken. Solche

heben will, in der Regel zu klein und schwächlich bildet, teils aus perspektivischen Gründen, teils weil er die Gestalt des Heilandes absichtlich im Gegensatz zu der robusten Umgebung körperlich stiefmütterlich behandelt. Dadurch wird oft die Wirkung seiner Komposition aufgehoben. Am unangenehmsten empfinden wir das in der Auferstehung (99), wo sich bei Dürer die Gestalt des Herrn weit wirkungsvoller emporhebt. Endlich ist es als eine Schwäche der Komposition zu bezeichnen, dass B. die Hintergrundsfiguren zuweilen in gar keine Verbindung mit der Handlung im Vordergrunde setzt. Am unangenehmsten fällt das in der Dornenkrönung, in der Gefangennahme und auch in der rechten Seite des ersten Staffelbildes (85) auf. — In diesem Punkte wird man von einer mangelnden Abrundung des künstlerischen Empfindens in der Komposition reden dürfen. Aber es fehlt auch keineswegs an trefflich Gelungenem, wie allein schon das Liebesmahl und die Kreuzabnahme beweisen. Das Hauptgeschehnis giebt B. jedesmal in wenigen geschickt angeordneten Figuren mit grosser Klarheit, zuweilen eindrucksvoller als Dürer. Es ist eben eine schlichte einfache Natur, die sich in der Kompositionsweise äussert.

Der Vorwurf, dass Brüggemann nicht zur Durchführung der einzelnen Figuren in ihren Details komme, kann bei einer ein-

---

herb-dämonische Kraft sieht man nur noch bei A. Rethel in der deutschen Kunst wieder. Die absichtliche Betonung der körperlichen Unterlegenheit Christi gegenüber den robusten Gestalten der Umgebung fällt besonders hier und in dem folgenden, sonst wieder trefflich komponierten Felde XXVIII, 90 auf.

Zu Taf. XXVIII, 91: Die Geisselung gehört zu den abgerundetsten Kompositionen Brüggemanns; denn hier ist eine doppelte Beziehung zwischen den handelnden Personen des Vordergrundes und den steifen Statisten im Hintergrunde hergestellt: einmal durch den Beamten (Pilatus?) mit seinen Begleitern, die der Züchtigung zuschauen, und auf der anderen Seite durch den Schergen, welcher sich an die hinter ihm stehenden, auf Ablösung wartenden Leute wendet. Die Vordergrundsgruppe ist nach Dürer gearbeitet; nur dass B., wie auch im folgenden Felde (92 Dornenkrönung) und sonst, Christus stets en face zeigt. Ueber den rutenbindenden Büttel haben wir schon oben gesprochen. Die Figur verdient die Bewunderung, die ihr gezollt wird, nicht, sie gehört vielmehr infolge der Uebertreibung der Bewegung bis zu karikaturartiger Verrenkung zu den schwächeren Leistungen Brüggemanns. — Das Grimmigherbe der reckenhaften Hintergrundsfiguren, das B. eigentümlich ist, tritt in diesem Felde besonders stark hervor. Hier wie im folgenden Felde ist die Komposition, trotzdem B. mehr Figuren hat, Dürer gegenüber vereinfacht und ruhiger gehalten. — In der Dornenkrönung (Fig. 92), die sich dem Kotzenbüller Motiv nähert, ist Christus einmal etwas kräftiger gehalten. Er hielt nach Böhndel ein Rohr oder eine Maisstaude in der Hand.

Zu Taf. XXIX, 93: Ecce homo. Auch diese Komposition ist ruhiger und klarer als bei Dürer, und wenn man die dramatische Lebhaftigkeit betont, so liegt die grössere Leidenschaft hier, wie in zahlreichen anderen Fällen, bei Dürer. Man vergleiche die gezwungene Bewegung des Pilatus, der das Gewand des Herrn aufhebt, bei Dürer mit der gleichen Auffassung Brüggemanns. Wundervoll plastisch gefühlt ist die Figur des remonstrierenden Schriftgelehrten, die B. links von dem bei D. erheblich ungeschickter und steifer gehaltenen Kriegsmann setzt. Trotz des langen Gewandes fühlt man bei dieser vom Rücken

gehenden Betrachtung seines Werkes nicht bestehen bleiben; und hierin müssen wir Sach (a. a. O. S. 44) Recht geben. Im Gegenteil, gerade die äusserst sorgfältige Durchführung bis ins Einzelne auch an Dingen, die dem Beschauer gar nicht zu Gesicht kommen, wenn er das Werk von unten betrachtet, erregt Erstaunen und liefert einen Beleg für die Treue und Ehrlichkeit des deutschen Meisters. Man kann ja einzelne Dinge aufführen, in denen sich eine gewisse Vernachlässigung, ein Fehlgreifen in den Proportionen offenbart, und wir wollen das der Vollständigkeit halber auch thun: Eine etwas flüchtige und schiefe Behandlung zeigen zuweilen die Füsse (so in der Dornenkrönung Fig. 94), was ja bei der ungünstigen Stellung auf der für den unten stehenden Beschauer sehr schräg angelegten Bodenfläche begreiflich wird. Die Schlitze in den Gewändern sind zuweilen ziemlich roh und ohne Berücksichtigung des Stoffes eingeschnitten (Händewaschung 94). Die Haare sind manchmal nur durch das Hohl- und Kanteisen mit ein paar parallelen Furchen mehr angedeutet als ausgeführt. Diese feinen Durchbohrungen der Löckchen, wie man sie besonders bei den oberdeutschen Meistern sieht, scheinen überhaupt im Niederdeutschen nicht üblich. Missglückte Proportionen finden sich zuweilen. Z. B. ist der rechte Arm des Auferstandenen in

---

aus gezeigten Figur Bewegung und Haltung vortrefflich durch. Nicht minder fein ist die Handbewegung des Kerls im gestepptem Wams rechts, der in seiner Leidenschaft schon zupacken möchte. Der Mann daneben macht natürlich das Kreuzeszeichen (anders Sach). — Zu den feinsten Figuren gehört in der Händewaschung (Fig. 94), in der wieder sämtliche Figuren in Beziehung zur Handlung gesetzt sind, der Mann, der sich über die Lehne beugt und Pilatus den Traum der Gattin zuflüstert.

Zu Taf. XXIX, 95: Ueber das Verhältnis zu Dürer, für das diese Gruppe besonders lehrreich ist, haben wir uns schon in „Schnitzalt." S. 19 ausführlicher ausgesprochen. Die Gestalt, welche den Leichnam an dem Bande herablässt, und die Gelegenheit geboten hätte, den Körper in grösster Anspannung zu zeigen, hat B. nicht übernommen. Infolgedessen ruht die ganze Last der Leiche auf der Figur, die sie die Leiter herunterträgt, die mit ihren starken Ausbiegungen von Kopf und Knieen ungünstiger ausgefallen ist als die gleiche bei Dürer. Dagegen hat B. aus der Madonna mehr gemacht als D. Die Art, wie sie, den Moment erwartend, wo der Körper in ihre Hände gelangen wird, eben eine vorwärtsschreitende Bewegung machen will, ist sehr fein empfunden. Auch die Handhaltung des sonst ganz von Dürer übernommenen Joseph von Arimathia ist B. besser gelungen. Der Knieende hielt eine Zange in der Linken. Auf das unangenehm Gleichmäfsige der Komposition

∴ | ∴ hier, wie im folgenden Felde, ist oben schon hingewiesen.

Zu Taf. XXIX, 96: Besonders deutlich tritt Brüggemanns Sinn für mafsvolle, harmonische Gesamtauffassung zu Tage, wenn man die Beweinung mit dem entsprechenden Blatte bei Dürer vergleicht. Da hat B. offenbar der stark leidenschaftlichen Auffassung wegen das Dürersche Vorbild abgelehnt. In jeder Linie in Bewegung und Haltung kommt das Getragene, wie es dem Gegenstande zukommt, zum Ausdruck. Besonders schön ist die Madonna, die im Uebermafse des Schmerzes den Kopf nur leise zurückbiegt und die Augen schliesst, wie jemand thut, der einen furchtbaren Anblick nicht zu ertragen vermag. Auch

Fig. 99 für die magere Gestalt viel zu stark. Die Arme sind bisweilen zu lang, wie bei dem Vordersten im Passahfest und bei dem Christus in der Grablegung (Fig. 97.) Besonders bei heftigen Bewegungen, wie bei dem rutenschnürenden Büttel, auch bei dem zusammenbrechenden Christus in der Kreuztragung, sowie bei der schwierigen Stellung des die Leiche in der Kreuzabnahme tragenden Mannes kann man von Verrenkungen reden, die übrigens nicht schlimmer sind, als sie auch bei Dürer vorkommen. Eine besondere Eigentümlichkeit Brüggemanns, die oft wiederkehrt, besteht darin, dass der Künstler bei seinen markigen Gestalten bisweilen das Schienbein etwas allzustark nach hinten ausbiegt. — Aber was wollen diese paar Dinge bei einer Fülle von ca. 400 sonst bis ins Einzelne korrekt durchgeführten Gestalten besagen, zumal man ja immer hier und da mit der Mitarbeit einer Schülerhand rechnen muss?! — Wenn hier und da das Stoffliche hart behandelt ist, so ist es andererseits erstaunlich, wie es B. möglich ist, in dem spröden Material feinere Nuancen zum Ausdruck zu bringen, wie z. B. die Seidenpluschen in den geschlitzten Frauenärmeln in Fig. 96. Die Haut ist fast überall, auch bei kaum sichtbaren Figuren, sehr fein behandelt bis zu den kleinen Fältchen unter den Augen. Gestalten wie die der Bischofsgruppe im Liebesmahl (87), der Zweifelnde im Abendmahl (86),

dem Körper Christi sind die krassen Spuren des Leidens genommen. Aus der Komposition heraus fällt Johannes, der den Beschauer anblickt, und besonders die rechte Hintergrundsfigur.

Zu Taf. XXX, 97: Den gleichen Charakter des Getragenen hat die Grablegung. Man hat das Gefühl, einer Beisetzung aus jenen Tagen beizuwohnen, bei der Art, wie die Leidtragenden die Hände faltend das Grab umstehen. Hier ist auch die völlige Symmetrie der Komposition aufgegeben. Beachtenswert ist der eigentümlich gefaltete Mantel, den die Frau im Hintergrund links trägt. Er kehrt noch einmal wieder in der Kreuztragung. Diese Tracht ist speciell dem Friesischen bis in das abgelaufene Jahrhundert hinein eigentümlich gewesen, wie die Trachtenzeichnungen von Magnussen aus Ostenfeld bei Husum und von den Westinseln im Thaulow-Museum zeigen.

Zu Taf. XXX, 98: Die Scene: Christus in der Vorhölle, die Dürer unmittelbar nach der Kreuzigung folgen lässt, schiebt B. erst nach der Grablegung ein. Das Antlitz des Heilandes kommt bei B. besser zum Ausdruck als bei D. Auch hier ist die Auffassung gehaltener als bei D., und es ist Absicht, dass B. den rechten Arm des Täufers den Schoss der Eva überschneiden lässt. Die beiden ersten Menschen sind *seine* Gestalten, die in der Bekrönung in gleicher Auffassung wiederkehren. Bemerkt sei auch, dass der Niederdeutsche den Bruchstein in Dürers Hölleneingang in Backstein verwandelt hat.

In der Auferstehung (XXX, 99) mit ihrem etwas schwächlichen Christus lehnte rechts ein Gewehr mit Luntenschloss an der Wand, ein Anachronismus, der in der Zeit ganz geläufig ist (vgl. den Niederländ. Altar im Wallraf-Richarz-Museum).

Zu Taf. XXX, 100: Die Begegnung mit den Jüngern hat man wegen ihrer steifen Anordnung als Schülerarbeit ansehen wollen. Wir haben aber festgestellt, dass gerade diese Symmetrie der Komposition eine ausgesprochene Eigentümlichkeit Brüggemanns ist. Auch sind die Apostel, zwar zum Teil abweichend von denen im Abendmahl (86), aber durchaus nicht schlechter und flüchtiger behandelt. Die Bewegung des Staunenden links ist sogar vortrefflich.

die Gewandfigur im Ecce homo (93), der Flüsternde in der Händewaschung (94), die vorwärtsschreitende Madonna und der das Tuch zur Aufnahme bereit haltende Joseph v. A. in der Kreuzabnahme (95), die Madonna in der Beweinung (96) und in der Kreuztragung sind so fein empfunden und beruhen auf einer so gründlichen Kenntnis des menschlichen Körpers, dass wir diese Gestalten dem Besten, was in der deutschen Plastik überhaupt geschaffen worden ist, ruhig an die Seite stellen dürfen. Gerade in dieser sorgfältigen Durchführung der Gestalten beruht neben dem Liniengefühl, das sich in seinen Freifiguren offenbart, ein Hauptverdienst des Meisters. —

Aehnliche Einschränkung muss der Vorwurf der „Derbheit bis zur Roheit“ erfahren. Eigentliche Roheiten sind, abgesehen etwa von der verzerrten Gestalt, die in der Kreuztragung den Johannes angrinst, einigen Kriegsknechten dort und dem rutenbindenden Büttel überhaupt nicht nachzuweisen. Was bedeutet in jener Zeit bei diesem Gegenstande überhaupt der Vorwurf der Roheit, wo es konventionell war, die drastischen Züge in der Leidensgeschichte zu betonen? — Wir müssen vielmehr im Gegenteil als einen wichtigen Zug im Charakter des Künstlers das Mafshalten in diesen Dingen betonen. Wir brauchen gar nicht die wild be-

---

Bei den beiden obersten Feldern (XXXI, 101 und 102) könnte man eher bezüglich der Proportionen und der etwas gröberen Gewandbehandlung von „geringfügigerer Arbeit“ sprechen, Uebrigens ist auch die Himmelfahrt nicht ganz ohne Anlehnung an Dürer geschaffen. In der Ausgiessung des heil. Geistes verdeckt nach Böhndel die Taube mit ihrem Strahlenkranz nicht die hinterste Reihe.

Zu Taf. XXX, 103 und 104. Klarheit und Einfachheit der Komposition kommt auch in der Kreuzschleppung trotz ihrer grossen Figurenzahl (50) zum Ausdruck. Durch das Ueberschneiden der vier Reihen von Fussgängern und Reitern kommt eine lebhafte Vorwärtsbewegung in den Zug, die noch dadurch verstärkt wird, dass letzterer sich links dem Beschauer entgegenbewegt und rechts von ihm entfernt. Das Motiv der Trennung von Kreuztragung und Kreuzigung durch eine überhängende Felspartie kommt auch sonst vor. Doch ist uns eine Darstellung, wo sich der Zug so klar durch die Felsschlucht nach oben fortsetzt, nicht bekannt. Wie freilich diese grosse Schar sich dem kleinen Stadtthor links entwinden soll, hat dem Künstler keine Sorge gemacht. Die etwas übertriebenen, zum Teil sogar karikaturartigen Bewegungen, die sich hier und in der Kreuzigung zeigen, beweisen aufs neue, dass unserem Künstler leidenschaftliche Motive eben gerade nicht liegen, dass seiner Natur vielmehr das Gehaltene, Getragene besser entsprach. Auch zeigt sich in der Veronika hier, wie in der Maria, sowie in der Magdalena oben ein Schwelgen in übertriebenen Gewandmotiven, wie es Brüggemann sonst gar nicht eigentümlich ist. In beiden Fällen hat er offenbar bei diesem Hauptstück der Darstellung der Konvention der Zeit Konzessionen gemacht, die seinem eigentlichen Wesen sonst fern liegen. — Auch die Komposition der Kreuzigung mit ihren 43 Figuren ist mafsvoll und einfach im Verhältnis zu den Zeitgenossen. Mit entschiedenem Bewusstsein nutzt B. den Kontrast zwischen dem Getümmel unten und der Ruhe des Abgeschiedenen darüber künstlerisch aus. In der Behandlung der Gekreuzigten tritt uns noch einmal die volle Beherrschung des nackten männlichen Körpers auch in schwierigen Lagen entgegen, die der Künstler, wie seine Aktfigur des Adam beweist, auf Grund wirklichen Naturstudiums sich erworben hat. —

wegten, zum Teil wüsten Scenen zum Vergleich heranzuziehen, wie wir sie im Loiter Altar, in dem Claus Bergschen Altar in Odense und in den gleichzeitigen niederrheinischen Arbeiten sehen. Selbst dem Dürerschen Vorbild gegenüber ist B., wie unten im einzelnen dargethan ist, meist mafsvoller, ruhiger (vgl. den Judaskuss und die Beweinung). Daher ist es auch nicht angebracht, die „dramatische Lebendigkeit" in dem Charakter Brüggemanns so stark zu betonen. Er ist figurenreicher als Dürer, der ja in seinen Holzschnitten nur Ausschnitte zu geben braucht, während der Plastiker die Scenen zu Gruppen abrundet, aber nicht bewegter. Gewiss ist Leben in seinen Darstellungen; aber das, was ihn vor anderen Zeitgenossen charakterisiert, ist weit mehr die durch die Komposition, wie durch die Einzelheiten herbeigeführte, getragene Stimmung. — Die Symmetrie in der Komposition, die B. liebt, sowie die zuweilen teilnahmlos, immer aber starr und aufgereckt dastehenden Hintergrundsfiguren bilden ein starkes Gegengewicht gegen die dramatische Bewegtheit der Handlung, so dass die Gesammtwirkung der ganzen Komposition etwas Gehaltenes bekommt.

Das Wort „derb" ist ja für unseren Meister fast typisch geworden.*) Allein, was darin zutreffend ist, das erscheint weniger als eine Schattenseite als vielmehr als ein Vorzug des Künstlers. Das Derbe liegt bei ihm nicht sowohl in der Auffassung der Scenen, als vielmehr in den Gesichtstypen, der markigen Haltung, den gravitätischen, fast schwerfälligen Bewegungen, die seinen Gestalten eigentümlich sind. Die Köpfe haben etwas Finsteres, Herbes, Grimmiges, das sich bisweilen zum Dämonischen steigert. Er erreicht das durch ein Vorziehen des Unterkiefers, fest aufeinander gepresste Lippen, zusammengezogene Augenbrauen und Starrheit im Blick. Und gerade darin, dass der Künstler die Leidenschaften nicht durch die Gebärde im allgemeinen, sondern durch diese feineren Mittel zum Ausdruck bringt, wirkt er im wohlthuenden Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Zeitgenossen. Einen Vorläufer Alfred Rethels möchte man ihn nennen. Denn nur bei diesem sieht man eine so dämonische Kraft wieder, wie sie z. B. in den Häschern im Judaskuss zum Ausdruck kommt. Das alles aber, diese derbe Kraft der Darstellung, diese bis zum Dämonischen gesteigerte Herbheit und bisweilen geradezu schwerfällig zu nennende Auffassung der Bewegung ist der Ausdruck seiner fest geprägten Persönlichkeit. Wir möchten das abgebrauchte Wort vom „Erdgeruch der Scholle" nicht wieder verwenden, aber wer den Charakter des Holsten

*) Vgl. F. X. Kraus a. a. O. II, 1, S. 2: „Von merkwürdiger Derbheit erscheinen die übrigens von hoher künstlericher Begabung zeugenden Passionsscenen von Hans Brüggemann." — Man wird das Wort für Darstellungen, wie die Beweinung und Grablegung, überhaupt kaum anwenden können.

und besonders des Friesen kennt, der wird nachempfinden, dass diese Kunst Brüggemanns auf heimischem Boden gewachsen ist, und dass die Bezeichnung Heinrich Rantzaus: „Husumensis“ an sich sehr viel für sich hat.*) Mit Recht betont Bode also neben der Kraft die Eigenartigkeit der Darstellung.

Diese Eigenart des Künstlers wird bei der Frage nach der Beeinflussung und dem Schulzusammenhang des Künstlers stark in Betracht gezogen werden müssen. Wir haben unseren diesbezüglichen Darlegungen (a. a. O. S. 88—94) nicht viel hinzuzufügen, da weder die Zurückweisung der Annahme eines speziellen Schulzusammenhanges mit Kalkar, dem Niederrhein und den Niederlanden, noch die Behauptung starker Beeinflussung durch die oberdeutsche Kunst von der Kritik angefochten worden ist. Wo Hans Brüggemann herstammt und wo er sich gebildet hat, lässt sich mit völliger Bestimmtheit nicht sagen.**) Sicher ist anzunehmen, dass er gewandert ist, wie es der Zunftbrauch verlangte, und dass er sowohl niederländische, wie oberdeutsche Einflüsse in sich aufgenommen hat. Auf erstere geht die ganze Form der Anlage, die Einteilung in zahlreiche, kleine Fächer und die überwiegend malerische Auffassung zurück — Dinge, die freilich, wenn sie auch ursprünglich aus den Niederlanden kommen mögen, doch in dieser Zeit schon Gemeingut der ganzen niederdeutschen Rasse geworden sind, und die sich auch schon in gleichzeitigen oberdeutschen Werken nicht ganz selten finden. Mit den Oberdeutschen hat B. den im Verhältnis zu den Niederdeutschen grossen Monumentalsinn und die Ruhe der Auffassung gemein. In der Hauptsache aber ist seine Kunst der Ausfluss einer scharf ausgeprägten Persönlichkeit, die mit dem Volkscharakter der Westküste Schleswig-Holsteins harmoniert. Das erhellt aus der oben dargelegten, eigentümlich schwerfälligen Art seiner Gesamtauffassung. Hinzu kommen die Charaktertypen, die er besonders in den Hintergrundsfiguren über das ganze Werk ausstreut, und die uns noch heute wie Porträts aus der Bevölkerung der Westküste erscheinen.***) Hält man dazu die an sich nicht ausschlaggebenden Einzelnheiten: Die Vorliebe für jene Bartform, die wir bei Schiffern finden (ausrasiertes Kinn oder Bart nur unter dem Kinn), die oben erwähnte, noch bis vor kurzem in der friesischen Gegend übliche Frauentracht und das Umsetzen von Bruch-

---

*) Erst als der Druck des vorliegenden Werkes fast vollendet war, veröffentlichte Archivdirektor Doebner in Hannover eine Urkunde, wonach Brüggemann in Walsrode geboren ist. Da aber unsere Darlegung mit der Möglichkeit einer solchen Entdeckung rechnet und daher durch dieselbe nicht wesentlich beeinflusst wird, so ist es kein Schade, dass die vor diesem Funde gemachten Erwägungen im Satz stehen geblieben sind.

**) Vgl. die obige Anmerkung.

***) Vgl. uns. Ausführgn. a. a. O. S. 85.

stein in Backstein, so wird man kaum darüber im Zweifel sein, dass das Bordesholmer Werk als Niederschlag des Landescharakters der Westküste aufzufassen ist.

* *
*

Die schriftlichen Nachrichten sind dürftig. Das Wenige, was bekannt ist, mag hier noch einmal zusammengestellt werden. Es sind ausser der ursprünglichen Inschrift am Bordesholmer Altar: „Opus hoc insigne completum est anno incarnationis dominice 1521 ad dei honorem" nur zwei Quellen, die in Betracht kommen. Die eine: Coronayi antiquitates Bordesholmensis coenobii*) stammt erst aus dem 17. Jahrhundert. Der Verfasser Martin Kreye war in Bordesholm auf der Schule gewesen, hat in Rostock studiert und bis 1608 das Amt eines Aedituus der Kirche und der Schule verwaltet. Dann ist er bis zu seinem Tode 1665 Pastor in dem unweit gelegenen Flintbeck gewesen und hat als solcher die antiquitates niedergeschrieben.**) Besonders umsichtig kann man den Verfasser nicht nennen; denn er tischt Geschichtchen auf, die den Charakter der Anekdote an der Stirn tragen, und er scheint die Landschaft Halbinsel Eiderstedt an der Westküste, der Husum zugehört, mit dem gleichnamigen Orte bei Bordesholm zu verwechseln.***) Aber die Quelle hat doch Wert, weil sie sehr früh die örtliche Tradition über den Künstler wiedergiebt und weil sie unabhängig von Heinrich Rantzau ist. Zudem hat Coronäus das Bordesholmer Archiv durchforscht und scriptum aliquod manu ipsius (nämlich Brüggemanns) in den Händen gehabt. — Beachtenswert ist danach, dass Coronaeus unsern Meister unabhängig von Rantzau ebenfalls Husumensis nennt, was doch nur heissen kann, dass er

---

*) Westphalen mon. ined. II 598 Anno 1521: Hans Bruggemann Husumensis altare mira arte elaboratum cum servis sibi adjutoribus perfecit spatio septem annorum in id insumto. Lignum, ex quo fabrecatum illud, olei quantum satis est decoquendo imbibit, ut adeo contra cariem munitum sit probe. Subscripta leguntur haec verba: opus hoc etc. Idem artifex ciborium majus, quod Husumi est, eiusque socius minister altare, quod Bruggae exstat, struxit. Idem dicitur monumentum quoddam in templo Neomonasteriensi conspicuum condidisse. Zum Jahre 1523 berichtet er, dass Christian II. mit seiner Gemahlin Isabella Bordesholm besucht habe, um Brüggemanns Werk zu besichtigen, und dass Brüggemann diesen Moment in den beiden Seitenfiguren festgehalten habe, ferner die Wiederauffrischung einer alten Künstleranekdote, wonach Lubicensium priores ein ähnliches Werk hätten haben wollen, die Bordesholmer aber Brüggemann, um das zu verhindern, das Augenlicht geraubt hätten. Dann fährt er fort: „Tandemque prope Bordesholmium in pago Eiderstedt e vita excessit. Scriptum aliquod manu ipsius Bordesholmii quondam tenui, quod ibi collegae reliqui." —

**) Vgl. Moller, cimbr. Litt. I 113.

***) Er weiss von dem Lebensabend des Künstlers im Husumer Georgsspitale nichts, sondern berichtet, dass Brüggemann in dem Dorfe Eiderstedt bei Bordesholm gestorben sei. Es liegt sehr nahe zu vermuten, dass C. hier den Ort mit der Landschaft verwechselt.

aus Husum stammt oder dort ansässig war. Die Nachrichten betreffs der Abkochung des Holzes mit Oel, sowie dass Brüggemann mit seinen Gesellen 7 Jahre, also von 1514 ab, an dem Werke gearbeitet habe, klingen, obwohl die „7 Jahre“ etwas Legendarisches an sich haben, durchaus nicht unwahrscheinlich. Wichtig ist, dass die Tradition des 17. Jahrh. das ciborium maius in Husum als Brüggemannsche Arbeit verzeichnet und weiss, dass der Altar zu Brügge von einem Schüler stamme. Derselbe solle auch ein Monument in der Kirche zu Neumünster geschaffen haben. — Unter dem Anekdotenhaften ist immerhin zu beachten und für die Beziehungen, die man damals in Schleswig-Holstein hatte, nicht unwichtig, dass die frische Tradition als Besteller des Werkes, das Brüggemanns Erblindung herbeigeführt haben soll, Lübecker Prioren nennt, und dass Coronaeus das Aufhören von Brüggemanns Thätigkeit zum Jahre 1523 meldet. Denn an sich lässt das Bordesholmer Werk eher auf ein reifes, spätes, als auf ein frühes Stadium künstlerischer Entwickelung schliessen.

Wichtiger ist die andere Quelle, die im Jahre 1597 von Heinrich Rantzau (1526—1598), also kurz vor seinem Tode vollendete Cimbricae chersonesi descriptio*). Denn es ist die früheste Nachricht, die wir über B. haben, und in Rantzaus Jugend kann der Künstler möglicherweise noch am Leben gewesen sein. Der Verfasser, der seit 1555 Amtmann in Segeberg und königlicher Statthalter war, hat sicher auch zu Bordesholm Beziehungen gehabt, und seine Landesbeschreibung fusst auf guter Unterlage. Endlich dürfen wir dem weitgereisten Humanisten ein Verständnis und Urteil in Kunstdingen zutrauen. Danach haben wir allen Grund, Heinrich Rantzaus Angaben für zuverlässig zu halten. Leider liegt eine eingehende, quellenkritische Forschung über den Wert Rantzaus nicht vor, und gerade die für uns in Betracht kommenden Stellen enthalten eine Bemerkung (über den Segeberger Altar), die wir, wie später darzulegen sein wird, nicht für zutreffend halten können. Von Rantzau erfahren wir, dass der als pictor et caelator**) bezeichnete Johannes Brugmannus Husumensis im

*) Westphalen, mon ined. I 42 zu Bordesholmum: Praeter alia autem monumenta quibus templum abundat, tabula ibidem arae imposita conspicitur, quam Joannes Brugmannus Husensis (qui haud minori artificio tabulam insignem in templo Segebergens. existentem sculpsit) anno 1521 tanta arte atque industria elaboravit et expolivit, ut nullum huic simile opus multi, qui maximam Germaniae partem perlustrarunt, se vidisse attestentur. De hac tabula ejusque auctore (qui in summa paupertate mortuus est) venustum hoc epigramma Matthias Pausenius scripsit: Nuper etc. Zu Husenum berichtet Rantzau p. 57: Monasterium alterum Georgio sacrum adhuc floret et pauperum senumque opportunissimum est domicilium. In hoc tumulatus est praestantissimus pictor et caelator Joannes Brugmannus, qui (ut supra dictum) praeter alia monumenta excellentissima tabulas Bordesholmi et Segebergae reliquit plane stupendas. — Zu Segeberg berichtet H. R. nichts über Brüggemann.

**) M. Voss in Husum, der sich um die Erforschung Husumer Altertümer Verdienste

Jahre 1521 den Bordesholmer Altar vollendet hat, der zu Rantzaus Zeiten sich schon eines grossen Rufes erfreute; ferner dass der Künstler ausser anderen monumenta excellentissima neben dem Bordesholmer auch den Segeberger Altaraufsatz geschaffen, dass er in grösster Dürftigkeit gestorben und im St Georgsspital in Husum begraben worden ist. Nehmen wir nun noch den oben angeführten Holmer hinzu, der zwar sehr spät schreibt (1669) und Coronaeus schon benutzt hat, der aber doch selbstständig als Datum für das Husumer Sakramentshaus die Jahreszahl 1520 bringt und somit den frühesten Niederschlag der Husumer Lokaltradition repräsentiert, so haben wir damit alles gegeben, was an unabhängigen und kontrollierbaren Nachrichten über Brüggemann bekannt geworden ist. Alles Uebrige geht auf eine dieser Quellen zurück, die dann wohl im Volksmunde noch etwas weiter ausgesponnen worden sind.

Danach können wir also nach wie vor mit Sicherheit nur mit Folgendem rechnen: Fest steht, dass der Bordesholmer Altar im Jahre 1521 von dem als Maler und Bildhauer bezeichneten Brugmann oder Brüggemann vollendet worden ist, was durch dreifache, voneinander unabhängigen Quellen beglaubigt ist. Ebenso sicher ist, dass dieser Künstler in nahen Beziehungen zu Husum gestanden hat, denn abgesehen davon, dass Rantzau und Coronaeus ihn unabhängig voneinander Husumensis nennen, berichten auch beide noch besondere Beziehungen zu dieser Stadt, der eine, dass er dort seinen Lebensabend zugebracht habe und dort gestorben sei, der andere, dass er ein Sakramentshaus für dort geschaffen habe. Hinzukommt die nicht ganz wertlose Lokaltradition und vor allem eine sichere Beglaubigung durch uns erhaltene Arbeiten. Ob B. nun in Husum gebürtig war,*) oder sich dort nur als Meister ansässig gemacht hatte,

---

erworben und der uns freundlichst das Manuskript zu seiner Veröffentlichung über das Husumer Gasthaus zur Verfügung gestellt hat, glaubt aus dem Umstande, dass Brüggemann als caelator und nicht als sculptor und zwar an zweiter Stelle bezeichnet ist, schliessen zu sollen, dass Rantzau damit habe ausdrücken wollen, dass B. ein Ciseleur in Metall gewesen sei, und er sucht verschiedene Husumer Münzen und Siegel auf B. zurückzuführen. Auf diese Siegel wird beim Kopenhagener St. Georg noch zurückzukommen sein. Hier sei nur festgestellt, dass die Bezeichnung caelator zu solchen Hypothesen keinen Anhalt bietet. Sie ist auf den Stil Rantzaus zurückzuführen. 100 Jahre früher würde es „sculptor imaginum" geheissen haben. Was Rantzau sich dabei denkt, geht ja deutlich aus der Nennung des Bordesholmer und des Segeberger Altars hervor. Die strengen Zunftgesetze, die im Anfange des 16. Jahrhunderts noch herrschten, würden es einem Manne, der sich im Bordesholmer Altar so ausgesprochen als Byldensneder präsentiert, nicht leicht gemacht haben, eine Verwendung als Graveur und Ciseleur zu finden. Das war zunächst Sache der Goldschmiede.

*) M. Voss-Husum hat sich das Verdienst erworben, die Husumer Zunftladen und Akten sorgfältig durchzusehen, und er glaubt annehmen zu müssen, dass Brüggemann nicht in Husum geboren sei; einmal weil, trotzdem es an ausführlichen und mannigfaltigen Urkunden, in denen z. B. bei Verkäufen auch stets noch die Namen der Nachbarn zugefügt

was nach dem eben Dargelegten an sich durchaus wahrscheinlich ist, oder ob beides der Fall war, das ist mit Sicherheit nicht zu sagen. — Durchaus glaubhaft erscheint, dass B. 7 Jahre, also von 1514 an, am Bordesholmer Altar gearbeitet hat und dass er im Husumer St. Georgsspital gestorben ist. Selbstverständlich ist, dass er ausser dem Bordesholmer Altar noch andere Werke geschaffen hat. Einen wertvollen Anhalt für das Aufsuchen dieser Arbeiten bieten die Angaben, dass das Sakramentshäuschen (ciborium majus) in Husum, für das Holmer und das Husumer Kircheninventar die Jahreszahl 1520 bringen, sowie der Segeberger Altar von Brüggemann stammen, sowie dass der Altar zu Brügge von einem Schüler des Meisters stamme und ein weiteres Werk in Neumünster schon zu Coronaeus Tagen nur durch ein „dicitur" mit Brüggemanns Namen in Beziehung gesetzt wurde. —

Das aber ist auch alles, was wir über Brüggemann wissen. Auf den Versuch von A. Sach, der uns ein ganzes Lebensbild des Künstlers entwirft, von ungünstigen Verhältnissen in seiner Kindheit, von der einsamen Lage des unverheirateten Mannes etc. zu sagen weiss, wie auf M. Voss, der uns die trübe Gemütsstimmung seines Alters schildert, näher einzugehen, haben mir demnach keinen Anlass.

War der Künstler von auswärts zugezogen, so hat er sich gründlich

---

sind, aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jhdts. durchaus nicht fehle, doch nicht ein einziges Mal ein Name vorkomme, hinter dem man Brüggemann vermuten könne. Er hat den Namen Hans oder Claus up de Brüggh und in einem Rentenverzeichnis aus dem Anfang des 16. Jahrh. zweimal die Bezeichnung Mester Johannes gefunden. Beides giebt keinen Anhalt, um darunter Hans Brüggemann zu verstehen. Zweitens behauptet Voss, dass der Name Brüggemann unter den zahlreichen anderen, die gang und gäbe sind, „keinen recht husumischen Klang habe," vielmehr sei anzunehmen, dass derselbe nach der Analogie von Harmen Hornemann aus Langenhorn auf auswärtige Herkunft hinweise. Uebrigens würde der erste Grund, den Voss anführt, es noch unwahrscheinlicher machen, dass B. in Husum als Meister ansässig gewesen, als dass er dort geboren sei. — Voss meint, er sei als Meister nach Husum gekommen, und den Anlass dazu hätten die grossen Erweiterungen und Umbauten geboten, die im Anfange des 16. Jahrh. die Husumer Marienkirche erfahren habe. Dieselbe erhielt 1506/7 einen neuen Turm, 1510 einen neuen Chor und 1522 einen Kapellenanbau im Norden und besass mehr als 18 Altäre und einen reichen Schmuck, so dass sie Rantzau templum elegantissimum nennt. Die Künstler und Kunsthandwerker, die an der Ausschmückung thätig waren, seien, wie die Namen beweisen: Willem von Minden, Arendt von Bremen, Lammert von Beuten, Johann von Oldenburg, Gubert von Achten, Jacob von Werth, Johann von Groningen, meist aus den Niederlanden und Ostfriesland gekommen. Von dorther stamme also auch wohl Hans Brüggemann. Das letzte Argument hat für uns keinen Wert, da die Mehrzahl der Genannten erst aus dem Ende des 16. Jahrh. stammt. Der Bildschnitzer Johann von Groningen z. B. ist 1568 als Meister ansässig und 1606 gestorben, der Maler Gowert von Achten kommt 1593—1616 vor. Dass in dieser Zeit der niederländische Einfluss stärker einsetzt, ist bekannt, beweist aber nichts für den Anfang des Jahrhunderts.

assimiliert.*) Jedenfalls wird er gewandert sein und die oben geschilderten Eindrücke sowohl vom Nordwesten, wie vom Süden Deutschlands erfahren haben. Das Nächstliegende wäre, an eine Ausbildung in Lübeck zu denken. Denn Lübeck ist für das 15. Jahrhundert doch wohl immer noch als das wichtigste Kunstzentrum in Schleswig-Holsteins Umgebung anzusehen.**) Bode***) meint, dass sich B. an niederländischen Altarwerken, welche über Lübeck eingeführt wurden, herangebildet habe, „wenn er nicht selbst gar in den Niederlanden gelernt hat", und wir selbst haben a. a. O. S. 93 dargethan, dass die lübecker Entwicklung der schleswig-holsteinischen bis zu einem gewissen Gerade konform ist. Wir stehen aber nach dem heutigen Stande unserer Kenntnis der schleswig-holsteinischen Holzplastik nicht an zu erklären, dass man nicht auf Lübeck†) zurückzugreifen braucht, um Brüggemanns Werke zu verstehen, dass man ganz gut annehmen kann, dass er in der Hauptsache sein Gepräge aus Schleswig-Holstein erhalten hat. Denn das wesentliche in seiner Kunst ist der Ausfluss seiner Persönlichkeit, durch welche die niederdeutsche Kunst eine feine, aber doch deutlich wahrnehmbare Nuan-

---

*) Der so ausgesprochen in seiner Kunst den unterfränkischen Charakter zeigende Tilman Riemenschneider ist ja als Geselle aus Osterode am Harz in Würzburg eingewandert.

**) Auf wie schwachen Füssen heute noch die Kenntnis der deutschen Renaissancekunst steht, beweist das Schwanken des Urteils über die Bedeutung Lübecks. In seiner Geschichte der d. Plastik von 1887 erklärt Bode noch durchweg Lübeck als das wichtigste Kunstzentrum im Norden und Nordosten, auch noch in dieser Zeit. „Wenn es in Mecklenburg und Schleswig-Holstein besser bestellt war (als in anderen Provinzen an der Nord- und Ostsee)", sagt er, „so verdanken diese Provinzen das namentlich der reichen Zufuhr fremder, namentlich niederländischer Bildwerke nach und über Lübeck und dem regeren Kunstleben, welches die Bedürfnisse der reichen Hansestadt unter dem Einfluss jener fremden Kunst auch in dieser Periode noch hervorriefen." Und in einem Gutachten, das Lichtwark in seinem „Meister Francke, Hambg. 1900 S. 59, 60 veröffentlicht, nennt derselbe Bode Hamburg „den Hauptplatz" der norddeutschen Kunst. „Nicht in Lübeck, sondern in Hamburg ist selbst schon im 15. Jahrh. der eigentliche Sitz der norddeutschen — oder soll man sagen der Hansakunst (in engerem Sinne) gewesen; das wird vor dem Schmerzensmann und den Schweriner Bildern niemand mehr bezweifeln können." Wir werden trotzdem nicht umhin können, im II. Teile einige Zweifel daran laut werden zu lassen.

***) A. a. O. S. 224.

†) Von den uns bekannt gewordenen Lübecker Arbeiten haben nur zwei eine nennenswerte Beziehung zu Brüggemannscher Art. Der Altar (No. 2 des Katalogs vom Lübecker Museum) mit der Legende des heil. Laurentius und der (späteren) Jahreszahl 1522 ist viel roher gearbeitet und steht mehr auf der Stufe des Tetenbüller Altars. Das Fragment einer Gregorsmesse (No. 13. Katal. S. 37; „angeblich um 1496") steht B.scher Kunst etwas näher, wie auch der musizierende Engel in der Krönung Mariae aus der Jacobikirche „um 1500" (No. 10). Wenn sich bestimmte Beziehungen nachweisen liessen, so würde uns eine Einwirkung des bedeutsamen schleswig-holsteinischen Meisters und seiner Schüler auf Lübeck im Beginne des 16. Jahrh. nicht unwahrscheinlicher vorkommen, als das umgekehrte Verhältnis.

cierung erfahren hat, die auf dem Boden der Westküste erwachsen ist. Und wenn Bode sagt: „Das Beste in seiner Kunst ist keineswegs angelernt, sondern Eigenart des Künstlers und seiner Heimat", so stimmen wir ihm hierin vollständig bei.*)

* * *

*) Der von Archivdirektor Dr. R. Doebner zu Hannover im Repertorium für Kuntswissenschaft XXIV. Band, 2. Heft 1901, S. 125 veröffentlichte „Vertrag zwischen dem Propst, dem Rath und den Aelterleuten der Kirche zu Walsrode einerseits und Haus Brüggemann andererseits über Lieferung eines die Himmelfahrt Mariä darstellenden Altarbildes. 1523 August 5" lautet:

> Tho wetende, dath ahm mithweken nha Vincula Petri anno XV^C^XXIII is gehandelt und gemaket ene vordracht van deme hern dem proveste, rade und olderluden der kerken tho Walszrode uppe ein und mester Hansze Bruggeman uppe ander deil, uns to makende ene tafelen in de kerken tho Walszrode uppe dat fromissen althar nha uthwisinge ener formen und mannher, he uns uthgeviserth unde gewiseth heft, szo dat in deme middel der tafelen schal de hemmelfahrth Marien myt den XII apostolen in bylden sicklyken kan gemaketh werden und den vorth in de beyden vlogel und vothe unszen patronen sunte Johansze baptisten szampth den anderen patronen des altars gemaketh, de wy dar inne begerende sin, uppe syne kosth, teringk und allent, wessz dar behof is, uthgenomen dat stofferenth und malenth. Wes dat kostet, schal uppe unser kerken kost und teringk hirnamals scheen, wowol de sulfte mester Hanssz uns geloveth, dat besthe darinne tho dhonde. Darvor schal men ome geven viffundevefftig gulden, szo tho W[alszr]ode ginge und geve syn, des uppe Michaelis schirkomende ohm X gulden tho vornogende und uppe de handt geven, dat andere nastendig, wanner de tafel bereith und rede isz und tor stede steith. Sick ock vorwilligeth, wanner de tafel tho stande kumpth, dar by tho nemende, de des vorstanth hebben. Szo enszodan viffundvefftig gulden nicht werdt is, schal men omhe ringer geven. Dar sze denne beter, wyl he deme goddeshusze schenken, nach deme he ein Walszroder kinth geboren und sine fruntlyken leven olderen hyr by uns begroven heft. Dar men ok, dat godt affwende, dusses kopes in beiden delen nicht konden over ein komen, szo dat unssz de tafel nicht gefelle, schal enszodan tafel mester Hansze sin und der gebruken nha synem gefalle, wanner he unsz unsze uthgelechte gelt, he entfangen heft, hadt wedder geven. Desses to orkunde syn dusszer certeren efte schrifte twe gemaketh ein uth der anderen gesneden, dem goddeshusze de enen und mesther Hansze oe anderen dhan am jahre und dage, wo vorgescreven, und mith dusszen vehr bockstaven bevesteth A B C D.

Nach dem Original-Zerter auf Papier im Königlichen Staatsarchiv zu Hannover; Reste der obigen Buchstaben zeigen sich an dem ausgeschnittenen oberen Rande; auf der Rückseite von zwei verschiedenen Händen 17. bis 18. Jahrhunderts: „Fürschriebung des Altares Anno 1523" und „Diese Taffel ist nachgehends nach Kirchboizen zum Altar verkauffet".

Aus dieser Urkunde geht hervor, dass Hans Brüggemann am 5. August 1523, nachdem er eine Skizze eingereicht hat, den Auftrag erhielt, für den Frühmessen-Altar der Kirche zu Walsrode eine Tafel mit der Himmelfahrt Mariä und den zwölf Aposteln im Schrein, den Patron Johannes Baptista und den anderen Patronen in Staffel und Flügeln herzustellen, und zwar nur das Schnitzwerk „uthgenomm dat stofferenth und malenth". Dafür soll er 55 Gulden erhalten, nämlich 10 Gulden zu Michaelis des Jahres und den Rest nach der Vollendung unter der Bedingung, dass, wenn sich die Arbeit minderwertig erweisen sollte, von dem ausgedungenen Preise abgezogen wird, dass aber der Künstler, wenn das Werk höher eingeschätzt würde, den Ueberschuss schenken wolle, weil er als Walsroder Kind geboren und seine Eltern dort begraben habe. —

Nach allem haben wir es auf Grund der Beobachtung an dem figurenreichen Bordesholmer Altar mit einem Meister zu thun, der sich zu völliger Freiheit in seiner Kunst nicht durchgerungen hat, was ja freilich den allerwenigsten deutschen Künstlern jener Zeit vergönnt gewesen ist. Ueber die seiner Kunst, der Plastik, eigenen Bedingungen ist er in diesem Werke zu völliger Klarheit nicht gelangt, und die Originalität seiner Erfindung könnte sich leicht bei weiterer Forschung nach den Vorbildern noch geringer erweisen, als sie jetzt schon erscheint. Aber diese Einschränkungen dürfen doch nicht zu einer Unterschätzung des Künstlers führen Das Gefühl für die grosse Linie in der Freifigur, die Klarheit und Schlichtheit der Komposition, das Mafshalten und die Dämpfung der Leidenschaft zu ruhiger vornehmer Gebärde, die Unterordnung des Einzelnen unter das Wesentliche, die gewaltige Kraft der Charakteristik und damit die scharfe Ausprägung seiner Eigenart, sowie endlich das hohe, auf gründlichem Naturstudium beruhende technische Können, das sich nicht in Kleinigkeiten handwerklich verliert, sondern fast immer auf die Herausarbeitung des geistigen Wesens konzentriert — das sind die Dinge, die das Bild des Mannes als Künstler umreissen und die ihn weit emporheben über die grosse Mehrzahl seiner Zeitgenossen, so dass man Unrecht thut, ihn mit der wohlwollend geringschätzigen Bezeichnung eines „wackeren", „achtbaren" Meisters abzuthun. Hans Brüggemann ist vielmehr eine ungewöhnliche Erscheinung, die nicht nur in der

---

Da an der Echtheit der Urkunde nicht zu zweifeln ist, und die Annahme, dass ein anderer Hans Brüggemann gemeint sein könne, kaum in Betracht kommt, so ist damit die Frage nach der Herkunft erledigt. Hans Brüggemann stammt aus Walsrode in der Lüneburger Heide südöstlich von Verden. —

Die obigen Darlegungen zu verändern war nicht mehr möglich, da an zu verschiedenen Stellen in schon fertig gedruckten Bogen auf die Unsicherheit der Herkunft Brüggemanns Bezug genommen war. Es war nur noch möglich, die Urkunde zum Abdruck zu bringen. An unseren Schlussfolgerungen wird durch dieselbe zunächst insofern nichts geändert, als wir überall mit der Möglichkeit gerechnet haben, dass Hans Brüggemann nicht in Husum geboren sei. Dass er seine Hauptthätigkeit in Schleswig-Holstein entwickelt, und dass sein Kunstcharakter von hier aus beeinflusst worden sei, bleibt bestehen.

Weitere Konsequenzen aus der Thatsache zu ziehen, dass Brüggemann 1523 für Walsrode einen Auftrag erhielt, sind wir unter den dargelegten Umständen nicht in der Lage. Soweit wir sehen können, werden unsere Ausführungen durch diese Entdeckung nirgends umgeworfen. Bedeutsam ist sie, zumal wir die Möglichkeit, diese beglaubigte, nach Kirchboitzen veräusserte Arbeit des Meisters noch einmal wieder aufzufinden, nach der Beschreibung nicht für ausgeschlossen halten.

Uebrigens scheint Doebner über den Stand der Brüggemannfrage nicht voll orientiert zu sein. Unsere Arbeit über die Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins erwähnt er nicht, dafür bringt er aber bestimmte Daten, dass Brüggemann im Jahre 1523 drei Statuen im Dom zu Schleswig geschaffen habe und dass er 1540 gestorben sei, für die wir eine zuverlässige Grundlage nicht kennen.

Kunst des Nordens, soweit sie uns bekannt ist, in der That alles überragt, sondern auch neben den bedeutsamsten, oberdeutschen Plastikern durchaus ihren Platz behauptet und in der Wucht der Charakteristik von niemandem übertroffen wird. —

Das Bild nun, das von einem einzigen Altarwerke genommen ist, kann uns natürlich nicht völlig aufklären über die Grenzen, die dem künstlerischen Vermögen des Mannes gesetzt waren. Wie anders würde z. B. das Bild sein, das wir von Tilmann Riemenschneider hätten, wenn wir nur seine Altarwerke besässen und keine Kenntnis hätten z. B. von dem Grabdenkmal Rudolfs von Scherenberg im Würzburger Dome! Es ist daher notwendig, nach weiteren Arbeiten des Meisters zu suchen. Das Verfahren muss darin bestehen, dass man die Eigenart des Meisters, die uns an diesem sicher beglaubigten Werke entgegentritt, zu Grunde legt und damit zunächst den spärlichen historischen Angaben nachgeht. Diese Eigenart des Künstlers, soweit sie in seiner Gesamtauffassung zur Erscheinung kommt, und die ihn schon deutlich von anderen niederdeutschen Meistern abhebt, ist oben dargelegt worden. Es erscheint aber zweckmäſsig, eine Anzahl von Zügen, die sich bei ihrer häufigen Wiederkehr als persönliche Eigentümlichkeiten Brüggemanns ansehen lassen, hier noch einmal zusammenzustellen. Dahin gehört:

1. Die Neigung zu fast kongruenter Gliederung der Komposition.
2. Die Vorliebe, unbeteiligte Staffagefiguren in den Hintergrund zu stellen.
3. Der Umstand, dass dem Meister getragene Scenen besser liegen, während er bei leidenschaftlicher Bewegung sich leicht zu Uebertreibungen und Verrenkungen fortreissen lässt.
4. Die etwas schwächliche Bildung der Christusgestalt.
5. Die Art, wie B. die Roheit und Härte der Schergen lieber als verhaltenen Ingrimm (durch zusammengekniffene Lippen, vorgeschobenen Unterkiefer und gefalteten Brauen), als durch leidenschaftliches Mienenspiel ausdrückt.
6. In seiner Körper- und Gesichtsbildung treten uns folgende Eigentümlichkeiten entgegen:
    a) Die Köpfe sind besonders bei den Männern gern etwas zu klein gebildet, vgl. die a. a. O. Schnitzalt. S. 83 gegebenen Abmessungen. (Kopf zu Körper bisweilen wie 1 : 9), und zwar werden die Proportionen im ganzen besser, je grösser der Maſsstab ist, in dem der Künstler arbeitet.
    b) Die Trapezmuskeln zwischen Hals und Schultern sind in der Regel sehr stark gebildet, sodass die Schultern, obgleich

sie durchaus breit gebildet sind, etwas Herabfallendes bekommen.

c) Kniee und Schienbein sind oft stark nach hinten durchgedrückt, und die Arme bisweilen zu lang gebildet.

d) Ganz ausgesprochen ist Brüggemanns Neigung, auch an ganz ruhigen und gleichgiltigen Köpfen die Nasenspitze herunter und die Flügel scharf hinauf zu ziehen.

Trotz dieser verhältnismäfsigen grossen Anzahl von Kriterien wird die Suche nach weiteren Werken doch dadurch sehr erschwert, dass erfahrungsgemäfs der Gegenstand die Art der Behandlung stark beeinflusst. Man muss in jenen Zeiten auch auf religiösem Gebiete scharf scheiden zwischen repräsentativen und scenischen Darstellungen. Die Behandlung beider ist so verschieden, dass man die Hand des Künstlers, auch wenn an der Autorschaft kein Zweifel ist, aus der einen oft nur schwer in der andern wieder erkennt, so dass eine Reihe der aufgeführten Kriterien für reine Andachtsbilder wenig in Betracht kommen. Wie verschieden von anderen Frauengestalten ist z. B. im Bordesholmer Altar selbst die Madonna auf der Mondsichel im Mittelfelde gebildet! Die geringen Nachrichten über den Künstler lassen nicht erkennen, ob man die anderen Werke richtiger nach als vor der Bordesholmer Thätigkeit suchen soll. Sicher ist dieser Altar das Werk eines gereiften Meisters. Er kann aber ebensogut 30 Jahre wie 50 Jahre alt gewesen sein, als er diese Arbeit begann. In dem ersteren Falle wäre er in den 80er Jahren des 15. Jahrh. geboren, in dem andern in den 60er Jahren. Da aber in den 20er Jahren des 16. Jahrh. in Schleswig-Holstein fast überall die Reformation einzog (in Husum schon 1522), wodurch die Thätigkeit des Künstlers in der Hauptsache doch lahm gelegt wurde, so wird man nach dem Bordesholmer Altar wenig mehr erwarten dürfen. Je älter der Künstler war, als er in Bordesholm anfing, desto umfangreicher wäre die Jugendarbeit einzuschätzen. Während des Bordesholmer Aufenthalts wird man dem Künstler grössere Arbeiten an anderen Stätten am wenigsten zutrauen.

Der Engel im Berliner Museum

von Hans Brüggemann.

Taf. XXXV, 111.

Die kleine (41 cm hohe) Figur eines Laute spielenden Engels aus unbemaltem Eichenholz im Berliner Museum (Kat.-No. 599) führt ihre Bezeichnung „von Hans Brüggemann“ mit Recht, denn sie ist aus inneren, wie aus äusseren Gründen unserem Künstler zuzusprechen. Das erstere,

weil sie die oben geschilderte Gesichts- und Nasenbildung, die B. eigentümliche Uebertreibung bei leidenschaftlicher Gebärde und fast genau die gleiche Gewandbehandlung am Aermel hat, wie wir sie z. B. im Passahfest sehen. Man braucht sich nur den kleinen musizierenden Engel, welcher jetzt in der Predella des Bordesholm-Schleswiger Altars links neben dem vergitterten Sakramentshäuschen steht, in Bewegung zu denken, und man hat genau die gleiche Figur. — Dieser Engel ist im Jahre 1846 aus der Sammlung des mit J. A. Carstens verwandten schleswiger Mechanikers Jürgensen in das Berliner Museum gelangt. Da v. Rumohr*) berichtet, dass im Jahre 1834 ein Engel „als Rest eines grösseren Werkes aus der Husumer Kirche“ im Besitze Jürgensens war, und C. Böhndel, der mit Jürgensen befreundet war, zu der Nachricht, dass Brüggemann ein Sakramentshaus für Husum geschaffen habe, bemerkt:**) „Dieses bestätigt sich durch die entschiedene Aehnlichkeit einiger Ueberreste dieses Werkes mit den grösseren Arbeiten unseres Künstlers“, so kann es kaum zweifelhaft sein, dass unser Engel mit dem, den Rumohr als Ueberrest aus der Husumer Kirche bezeichnet, identisch ist, und dass er von dem Sakramentshaus stammt. Das „Monstranz- oder Sakramentshäuschen“ stand nach dem Husumer Kircheninventar von 1763 an der Nordseite des Altars der Husumer Marienkirche, hatte die Form einer hohen Pyramide und enthielt „drinnen“ ein älteres Marienbild.***) „Dieses besonders künstlich verfertigte Sakramentshaus ist eine Arbeit des Husumer Einwohners Meister Hans Brüggemann. Darauf befindet sich die Jahreszahl 1520“ — sagt das Inventar. An dieser Zahl, die auch Holmer berichtet, kann demnach nicht gezweifelt werden. Nach Abbruch der Marienkirche beschloss das Kirchenkollegium, Altar, Monstranz, Kanzel und andere Kunstsachen „zum herunterbrechen zu verlicitieren“.†) Am 7. Oktober 1807 erwarb die Monstranz der Baumeister J. H. Clausen, der den Abbruch der Kirche leitete, für 19 ℛ. Dieser muss sie weiter verkauft haben, denn 1826 stand das Werk nach Haupt noch in einem Garten zu Husum. Dass ein Rest davon nun in den Besitz des schleswig-holsteinische Kunstaltertümer sammelnden Jürgensen, bei dem 1834 Rumohr jenen Engel sah, gekommen ist, ist sehr naheliegend. — Der Schluss aus äusseren Gründen ist ja nicht

*) Archiv. 2. 14 und A. Sach a. a O. S. 73.

**) A. a. O. S. 2 und 3.

***) Die im Kopenhagener Museum befindliche, ebenfalls auf die Husumer Monstranz zurückgeführte Madonna hat nichts von Brüggemannscher Art. Die obige Bemerkung des Inventars lässt ja aber durchaus zu, dass eine solche Figur, die nicht von B.s Hand stammte, an dem Kunstwerke war.

†) Voss a. a. O.

absolut zwingend. Der Engel aus der Husumer Kirche, den v. Rumohr bei Jürgensen sah, braucht nicht der gewesen zu sein, der aus J.'s Sammlung nach Berlin kam, und er braucht nicht gerade von der Monstranz in der Marienkirche zu stammen. Die Reste, die Böhndel (1823—32) kannte, braucht er nicht gerade bei seinem Freunde J gesehen zu haben, wo v. R. 1834 den Engel sah. Nimmt man aber zu der grossen Wahrscheinlichkeit, die sich aus diesen Dingen ergiebt, die oben dargelegten inneren Gründe hinzu, so kann es in der That nicht mehr zweifelhaft sein, dass Brüggemann die Monstranz geschaffen hat, und dass unser Engel davon herstammt.

Der Gewinn, den wir aus dieser Erkenntnis für die Charakteristik Brüggemanns ziehen, ist ja gering. Denn ob wir 398 oder 399 Figürchen von ihm kennen, verschlägt nichts. Aber das Resultat ist insofern wichtig, als dadurch Coronaeus an Glaubwürdigkeit gewinnt. Und auch die Zeit ist von Bedeutung. Denn da wir an der Jahreszahl 1520 absolut nicht zweifeln können*), so ist damit erwiesen, dass man auch in der an sich unwahrscheinlichen Zeit der Bordesholmer Thätigkeit noch mit anderweitigen Arbeiten B.s rechnen muss. Der Künstler hat sicher eine grosse Werkstatt mit zahlreichen Gehilfen gehabt, die nicht alle gleichmässig an der Bordesholmer Arbeit beteiligt gewesen sein werden. Innerhalb einer solchen Riesenarbeit gab es Pausen, zumal gegen Ende der Arbeit, wo das Gerüst aufgeschlagen wurde, und die Figuren einzusetzen waren. Zudem braucht das Sakramentshaus, obwohl es als „hohe Pyramide" bezeichnet wird, kein grosses plastisches Werk gewesen zu sein, sondern es kann im wesentlichen aus architektonischen und dekorativen Teilen bestanden haben, die B. vielleicht entworfen hat, mit nur wenigen Figürchen, für die der Meister nebenbei immer noch Zeit gehabt haben mag.

Der Ritter St. Georg mit dem Drachen

im Kopenhagener Nationalmuseum.

Taf. XXXV, 112.

Nicht ganz so sicher ist der Kopenhagener St. Georg dem Künstler zuzusprechen.

Die in etwa $^2/_3$ Lebensgrösse gehaltene Gruppe (Nat.-Mus. Kat.-No. 240) stellt den St. Georg in einem Moment dar, wo der eigentliche Kampf schon vorüber ist. Der Drache ist durch einen Stoss mit der Lanze, deren abgebrochenen Schaft die linke Tatze umkrallt, unterm

*) Der Ausdruck im Inventar ist so bestimmt, dass der Verfasser die Zahl gelesen haben muss, und auch Holmer giebt sie ja.

Kiefer tödtlich getroffen und am Verenden. Im Todeskampf stemmt sich die rechte Tatze gegen den Vorderleib des ansprengenden Rosses und verleiht so diesem die notwendige Stütze auf sehr natürliche Weise. Der Ritter sprengt auf seinem Ross, dem man freilich in seiner eleganten Haltung die Berührung mit der Tatze nicht anmerkt, mit weit ausgestrecktem, schwertbewehrten, rechten Arm mehr triumphierend als kämpfend über das rücklings gestürzte Ungetüm.*)

Es kam dem Künstler offenbar nicht darauf an, wie sonst in den Georgsgruppen üblich war, den Kampf, sondern vielmehr den Triumph des siegreichen, christlichen Rittersmannes zum Ausdruck zu bringen. Denn für den Kampf wäre die Situation etwas unwahrscheinlich. Der Ritter müsste schon nach dem erfolgreichen Stoss mit der Lanze noch einmal zurückgeritten sein, um das Schwert zu ziehen und nochmals über das am Boden liegende Tier anzusprengen. Auch wäre zu einem Ausholen zu einem letzten Schwerthieb, der ja hier auch nicht mehr not thut, der völlig gerade ausgestreckte rechte Arm nicht geeignet. — War dies nun die Absicht des schaffenden Künstlers, so ist sie meisterlich erreicht. Klar und ruhig ist die Komposition mit dem Ritter in der Mittelachse und dem stolz ansprengenden Rosse über der Basis des Drachen, mehr die feierliche Stimmung des Triumphes als die Unruhe des Kampfes ausdrückend. Trefflich ist der Gegensatz ausgenutzt zwischen der zierlich gehaltenen Gestalt des Ritters und den massigen Formen des Drachen. Einfach und gross sind die Linien, mit denen der Künstler arbeitet Von der ausgestreckten Rechten gleitet das Auge des Beschauers, dem Blicke des Reiters folgend, hernieder auf das todeswunde Haupt des Drachens. Hierin wie in den grandiosen Formen des mit dem Schweife im Todeskampf peitschenden Unholdes spricht sich ein mächtiger Monumentalsinn aus. Die Reproduktion giebt diejenige Seite wieder, von der das Werk betrachtet werden muss, damit die Wirkung der Form zur vollen Erscheinung kommt, und es will uns nicht zweifelhaft erscheinen, dass auch der Künstler seine Komposition auf diese Ansicht zugeschnitten hat, in der allein der Ritter mit seiner gravitätischen Gebärde und der Drache mit seinen vier Tatzen voll zum Ausdruck gelangt.

Wir haben es also mit einem plastischen Kunstwerk von hoher Be-

*) Pferd und Drache sind aus mehreren Stücken gearbeitet, und der Ritter mit angestücktem Arm ist für sich geschnitzt und aufgesetzt. Spuren irgend welcher Bemalung und Kreidegrund sind nicht aufzufinden, und die Oberflächenbehandlung ist auch derart fein, dass man auf eine solche nicht schliessen kann. Der graue Anstrich, den die Figur, wie M. Voss nachgewiesen hat; vor dem Uebergang in's Kopenhagener Museum gehabt hat, hat natürlich mit dem ursprünglichen Zustande nichts zu thun.

deutung zu thun. Es liegt in ihm nichts, was wir Hans Brüggemann nicht zutrauen könnten. Die Klarheit der Komposition, die ruhige Auffassung, das Gefühl für mächtige Gebärde und der grosse Monumentalsinn sind Züge,



Der Ritter St. Georg mit dem Drachen im Kopenhagener Nationalmuseum.

die wir an ihm beobachtet haben. Die Nase mit den heraufgezogenen Flügeln in dem verhältnissmäſsig kleinen Kopf, der etwas lange Arm bei der mächtigen Bewegung sind ihm eigen. Das Pferd, obgleich immer noch

fehlerhaft, ist allerdings hier erheblich besser behandelt als im Bordesholmer Altar. Die Stirnmähne ist frei durchgeführt, während sie dort stets glatt abgeschnitten ist. Aber auch hier haben wir den kurzen glatten Hals, den knappen kräftigen Kopf und die zu langen Vorderbeine, wie in Bordesholm, und wir haben die Beobachtung gemacht, dass B. durchgängig im Grossen besser arbeitet als im Kleinen.*)

Die inneren Gründe sind hier allerdings nicht so zwingend wie bei dem Berliner Engel Aber es kommen die äusseren Gründe hinzu. Die Gruppe ist im Jahre 1830 durch die Kommission vor Nordiske Oldsagers Obbevaring auf dem Boden des Gasthauses oder der Hospitalkirche in Husum entdeckt und dem Kopenhagener Museum als Geschenk von der Stadt Husum überwiesen worden.**) In das Gasthaus St. Jürgen ist die Gruppe aus der Husumer Marienkirche gekommen. Das Inventar besagt unter No. 35: „An der Nordmauer des alten Vorderchores, 10 Fuss hoch von der Erde, steht ein Gerüste, worauf der Ritter St. Jürgen zu Pferde in Lebensgrösse und unter ihm ein Lindwurm oder Drache, alles von Holz ausgehauen und mit grauer Farbe angestrichen.“ Beim Abbruch der Kirche wurde dieser St. Jürgen nicht mitversteigert, sondern vom Kirchenkollegium dem Gasthaus zum Ritter St. Jürgen überwiesen.***) Als im Gasthause stehende Kirchensachen werden 1827 genannt: „Die Taufe, der Ritter St. Jürgen zu Pferde, darunter der Lindwurm“ etc. Die Rechnungen 1828—1830 enthalten denselben Bestand; 1831 aber fehlt der St. Georg und ein NB. bringt die Notiz: „Der früher hier aufbewahrte Ritter St. J. zu Pferde mit dem Lindwurm ist, in Uebereinstimmung mit dem desfälligen Beschlusse vom 8. July a. p., an das Königl. Museum nordischer Althertümer in Copenhagen abgeliefert.“ Demnach ist kein Zweifel, dass unser St. Georg aus der Husumer Marienkirche stammt, wenngleich die Bezeichnung „lebensgross“ im Inventar nicht ganz zutreffend ist. —

Wir sind nun weit davon entfernt, in den Fehler zu verfallen, der jahrelang bei der Beurteilung der älteren Kunst gemacht worden ist (hier früher bei Hans Brüggemann, heute noch bei T. Riemenschneider und bei Meister Francke in Hamburg), dass man, sobald man den Namen eines hervorragenden Künstlers in einem Stamme entdeckt hat, alle bedeutsameren Kunstwerke aus der Gegend auf diesen Namen schiebt, lediglich weil man keinen anderen kennt, dem man eine solche Kunstleistung zutrauen könnte. Wir meinen aber doch, dass ein Unterschied zu machen

---

*) Schnitzalt. S. 83.

**) In einem Briefe vom 30. Nov. 1830 dankt die Kommission dem Bürgermeister und Stadtrat von Husum für „das wertvolle Geschenk.“ M. Voss a. a. O.

***) M. Voss a. a. O., auch für das Folgende.

ist zwischen örtlichen und kantonalen Verhältnissen. Wenn, wie vorher gezeigt, als erwiesen anzunehmen ist, dass Brüggemann zu Husum Beziehungen hatte und dass er für dort thatsächlich gearbeitet hat, so wird ein dort befindliches Werk, das sich in wesentlichen Zügen: dem Monumentalsinn, der Farblosigkeit etc. mit dem Charakter Brüggemannscher Kunst deckt, auch wenn manches Einzelne anders erscheint, doch mit grosser Wahrscheinlichkeit diesem Meister zugeschrieben werden müssen.

Für die Zeit, in der das Werk entstanden ist, bietet die Figur selbst keinen ausreichenden Anhalt. Die Riffelung der Rüstung und die gefingerten Handschuhe können ebensogut im 1., wie im 3. Jahrzehnt des 16. Jahrh. vorkommen. Manche Züge, wie das mit besserem Verständnis durchgeführte Pferd, lassen eher auf die Zeit nach der Bordesholmer Thätigkeit schliessen. Aber allzu lange nachher wird B. seine Kunst der Reformation halber nicht haben treiben können. Eine Beobachtung, die M. Voss gemacht hat, hilft uns auch nicht viel. Er hat das alte Siegel des Gasthauses gefunden, das er für eine Brüggemannsche Arbeit hält.*) Der Wachsabdruck zeigt die Umschrift: GEORG DON HUSEMENSIS HOSPITALIS BN 15?5. Die dritte Zahl liest er für 2 oder 3 und hinter dem BN vermutet er Brüggemann. Wir können diesen Stempelschnitt nicht für Brüggemannsche Arbeit halten, geben aber zu, dass die Haltung von Ritter, Pferd und Drachen auf dem Abdruck mit unserer Georgsgruppe soweit Aehnlichkeit hat, dass das Siegel nach dieser geschnitten sein könnte. Damit wissen wir aber noch weiter nichts, als dass unsere Gruppe 1525 oder 1535 schon fertig war, was auch sonst anzunehmen ist.

*) Er geht davon aus, dass der von Ranzau als caelator bezeichnete Künstler „auf der Husumer Münze, sowohl wie auch bei wohlhabenden Bürgern als Stempel- und Siegelschneider“ thätig gewesen sei, und er hat nun eine grössere Anzahl Husumer Münzen und Siegel untersucht. Den Thaler von 1522 hält er nicht für B.sche Arbeit, wohl aber das oben erwähnte (ältere) Gasthaussiegel, sowie das 1541 und 43 vorkommende Siegel des Arendt von Halle und das 1521 und 23 vorkommende des Bernt Frutsen, und er erklärt sogar auf diese Weise die von Coronaeus berichtete Erblindung des Meisters, der beim Siegelschneiden seine Augen zu sehr angestrengt habe etc. — Wir haben oben schon dargelegt, dass die blosse Bezeichnung „caelator“ nicht ausreichenden Anlass zu einer solchen Hypothese giebt, die auch nicht leicht mit den zünftigen Verhältnissen in Einklang zu bringen ist. Zudem enthält das Gasthaussiegel nichts von Brüggemannscher Feinheit. Ritter, Pferd und Drache haben zwar in der That ungefähr dieselbe Haltung wie in der St. Georgsgruppe, sodass diese wohl das Vorbild im allgemeinen abgegeben haben könnte. Allein der Ritter trägt Schlapphut und weiten Schossrock, weshalb die späteste Jahreszahl wohl am richtigsten gelesen wird, und die Durchführung ist eher plump als fein zu nennen. Die beiden Schlussbuchstaben BN werden anders zu erklären sein.

Die Kreuzgruppen zu Meldorf und Kotzenbüll.

Taf. XXXVI, 113 und 114.

Die Kreuzgruppe zu Meldorf befindet sich hoch unter dem Gewölbe an der Ostwand des südlichen Seitenschiffs und ist daher schwer zu untersuchen und zu reproduzieren. Das Eichenholz ist mit weissem Kalkanstrich versehen; darunter sind Spuren alter Bemalung (Madonna h. 1,62, Kruzifixus grösser). — Ueber der Gruppe liegt eine vornehme Ruhe ausgebreitet. Christus hat ausgelitten, aber die Spuren des Leidens sind deutlich. Die Madonna mit tiefem Ausdruck gleicht etwas der von Kotzenbüll. Die Gewandbehandlung ist einfach, aber nicht fein. Auch der nackte Körper ist nicht so fein empfunden, wie der in Kotzenbüll. Die Muskulatur der Brust ist nur angedeutet, das Aderwerk erscheint willkürlich über die Arme gelegt, Hände und Füsse sind mehr angelegt als durchgeführt. Das Werk, das um 1500 entstanden sein mag, macht den Eindruck, als sei es aus der Hand eines begabten, aber noch nicht durchgebildeten Künstlers hervorgegangen.

Wertvoller ist die lebensgrosse, ebenfalls schwer zugängliche Kreuzgruppe an der Nordwand der Kotzenbüller Kirche. Auch sie ist mit weissem Kalk überstrichen, und darunter befinden sich Spuren von Kreidegrund auf dem Eichenholz. Auch hier liegt der Ausdruck tiefer Ruhe über der Gruppe. Christus hat das Haupt nur leicht geneigt; er hängt in stiller Verklärung am Kreuz ohne Spuren des Todeskampfes Der nackte Körper, wie Hände und Füsse, sind sehr sorgsam behandelt. Das Gewand fliesst in grossen Linien, sodass Posselt recht hat, wenn er hierin die Arbeit eines „hochbedeutenden Meisters aus Brüggemanns Zeit“ sieht.

Man hat auch diese Figuren mit Brüggemann in Beziehung setzen wollen. Beide sind allerdings Werke ansehnlicher Künstler, das eine das eines werdenden, das andere das eines ausgereiften. Aber eine weitere Aehnlichkeit mit B. vermögen wir nicht zu finden.

Die Christusgestalt und die Gesichtsbildung zeigen ja in Kotzenbüll eher etwas von Brüggemannscher Art als in Meldorf. Aber die Gewandbehandlung mit den unmotivierten Umschlägen ist doch wesentlich anders. Das Werk müsste etwa gleichzeitig mit dem Bordesholmer Altar entstanden sein. Und dafür ist die Verschiedenheit zu gross, um auf eine Hand zu schliessen.

Die andere Gruppe hat eher etwas von Brüggemannscher Gewandbehandlung, aber eine ganz abweichende Gesichtsbildung, und die Einzelnheiten sind viel härter und gröber und weniger durchgeführt. Wollte man

diese Meldorfer Figuren für Brüggemann in Anspruch nehmen, so müsste man auf eine Jugendarbeit aus dem Ende des 15. Jahrh. schliessen. Dafür fehlt es aber wieder an jeglichem Vergleichsmaterial.

Beide Werke liefern uns eher den Beweis, dass neben Brüggemann und unabhängig von ihm in derselben Gegend Meister von Bedeutung thätig gewesen sind, was nach den obigen Darlegungen über eiderstedtische und dithmarsische Werkstätten ja auch durchaus wahrscheinlich ist.

Wir vermögen diese Gruppen auch nicht mit den anderen Arbeiten in Meldorf und Kotzenbüll in Beziehung zu setzen. Höchstens hat die Meldorfer Gruppe mit der Mitte des Heider Altars in Gesichts- und Körperbildung etwas gemein. Auch sind die Gruppen als voneinander unabhängig anzusehen.

Der Altar aus der Goschhofkapelle in Eckernförde
im Kieler Thaulow-Museum.

Taf. XXXVII, 115 und Taf. XXXVIII, 116.

Aus der ausführlichen Beschreibung des Gegenstandes und des gegenwärtigen Zustandes (Schnitzaltäre S. 181—188) ist hier nur das für das Verständnis des Folgenden Unerlässliche zu wiederholen.

8
Engel.

1 Joseph. 2 Elisabeth. 4 Zacharias. 5 Joachim.

3 Maria. (7) (Christus.) 6 Anna.

9	10	11	12	13	14	15	
1	2	3	4	5	6	7	8

Der quadratische Schrein (h. 212, tief 38) enthält die Annengruppe. Die etwas unschön gebildete Madonna sitzt mit der Mutter Anna auf einer Bank. Zwischen ihnen befand sich das Christkind, nach dem beide in zärtlicher Gebärde die Hände ausstrecken. Dahinter stehen in lebhafter

Bewegung miteinander redend, gleichmäſsig gruppiert, vier Gestalten: Joseph und Elisabeth, Zacharias und Joachim. Zwischen ihnen ragt ein in konventioneller Weise gebildeter Baum mit einer Putte empor.*) —

In der Staffel (h. 55, br. oben 212, unten 217; Fach h. 45, br. 91), die mit den geschnitzten und bemalten Wappen der Familie v. Ahlefeld geziert ist, sehen wir die ca. 30 cm hohen Figürchen der 14 heiligen Nothelfer und noch eine weibliche Gestalt. Die erste weibliche Gestalt, welche ein korbartiges Gefäss in der Hand hält, möchten wir doch für die Dorothea halten, da diese bisweilen zu den Nothelfern gerechnet wird, und es doch auffallend wäre, wenn die Maria als dritte Gestalt ohne weitere Hervorhebung nur so eingereiht würde. Die zweite Gestalt ist dann Margaretha mit dem Drachen. Es folgt: Barbara, die dann vermutlich den Kelch mit der Hostie trug**), Katharina (4), St. Georg (5), Eustachius mit dem Hirschkopf (6), Cyriacus mit dem Dämon (7) und der Mönch Aegidius mit der Hirschkuh (8), In der zweiten Reihe beginnen die drei Bischöfe Achatius, St. Blasius und Dionysius (11), von denen nur der letztere charakterisiert ist. Es folgen Christophorus (12), der jugendliche Erasmus (13), St. Vitus mit dem Hahn (14) und endlich Pantaleon (15) mit blumenartigem Gebilde (Heilkraut) und abgebrochenem Gesicht.***) —

Das Werk ist bemalt, und die Bemalung auf Kreidegrund ist noch verhältnismäſsig gut erhalten. Das matte Gold herrscht vor. Maria hat ein rotes Kleid, einen goldenen, weissgefütterten Mantel. Anna trägt ein weisses Kleid, roten weissgefütterten Mantel mit nur aufgemaltem Goldbrokat und ein goldenes Kopftuch. Auch Elisabeth hat goldene Haare. In der Staffel überwiegen die goldenen, rot oder blau gefütterten Gewänder.

Es handelt sich um eine santa conversatione, und die feierliche Stimmung, die auf der heiligen Gesellschaft lagert, ist erreicht durch die Farbe mit dem vorherrschenden Goldton und durch die Haltung der Figuren, die nach gotischer Weise durch die Vorkehrung der Hüfte und die unruhige Stellung (vgl. den Eustachius, 6) eine innere Erregung verraten.

An bestimmten Nachrichten über den Altar ist nichts weiter herauszubringen gewesen, als was wir a. a. O. dargelegt haben. Danach ist der Altar durch Schenkung der Familie von Ahlefeld (Olpenitz) aus der

---

*) Das kleine bleiverzierte Kreuz scheint ein Handelsartikel gewesen zu sein. Denn ein gleiches sahen wir an dem Altar aus der Kirche von Ollmont (Luxemburg) von ca. 1500 in Brüssel, Musée d'art mon. et d'industrie.

**) Wie z. B. in der Gruppe der Nothelfer von Tilm. Riemenschneider und der vom Weissenburger Altar im Münchener Nationalmuseum. Anordnung und Attribut sind beidemal verschieden.

***) Ueber die sonstigen Defekte vgl. a. a. O. S. 184.

Goschhofkapelle in Eckernförde ins Thaulow-Museum gekommen. Gottschalk von Ahlefeld zu Gelting, der vom Bischof Gottschalk von Schleswig ein „clericus annosus dioceseos Slesvicensis“ genannt wird*), besass in Eckernförde einen Hof, den er in seinem Testament von 1534 zu einem Armenspital (Rantzau a. a. O.: „Xenodochium ab Ahlefeldiis fundatum et sacello et mediocribus reditibus ornatum et dotatum“) vermachte, mit der Bestimmung, dass er selbst in der Kapelle beigesetzt, und diese vom schleswiger Bischof geweiht werde. Der Stifter ist 1535 zwischen Ostern und Pfingsten gestorben, und die Einweihung der Kapelle durch den Bischof Gottschalk von Ahlefeld zu Schleswig erfolgte im Jahre 1536. — Im Jahre 1541 wurden nach dem Eindringen der Reformation die Inventarstücke und Gerechtsame der gleichfalls von den Ahlefelds herrührenden Marianerkapelle zu Hadersleben auf die Goschhofkapelle in Eckernförde übertragen.**) Der Goschhof wurde 1578 „erneuert“, 1773 „restauriert“, ging 1880 in Privatbesitz über und ist dann abgebrochen worden. —

Es ist anzunehmen, dass der „Kleriker“ Gottschalk von Ahlefeld schon vor der Schenkung eine Kapelle in seinem Hofe zu Eckernförde gehabt hat. Befand sich unser Altaraufsatz schon in dieser, oder wurde er erst zur Zeit der Schenkung und Weihung 1534—36 aufgestellt, oder ist er gar nicht für den Goschhof geschaffen, sondern erst unter den Inventarstücken aus der Haderslebener Marianerkapelle nach Eckernförde im Jahre 1541 überführt worden? — Das sind Fragen, auf die wohl nur durch Auffindung weiterer Zeugnisse eine bestimmte Antwort gegeben werden kann. — Unsere frühere Auffassung hat eine Wandlung erfahren hauptsächlich darin, dass wir früher glaubten, „keinen Grund zu haben mehr als einen Künstler von der Begabung Brüggemanns in Schleswig-Holstein anzunehmen“,***) während wir heute nach dem, was oben über Meldorf, Kotzenbüll, Aventoft etc. ausgeführt worden ist, diese Annahme nicht mehr aufrecht erhalten können. Die Frage nach dem Zusammenhang mit Brüggemann bedarf also einer erneuten Prüfung.

Zweifellos steht unser Werk der Brüggemannschen Kunst so nahe, dass es von ihm herrühren könnte. — Wie die gute Charakteristik besonders der Frauentypen im Schrein und die sorgfältige Durcharbeitung

*) In s. confirmatio von 1535, vgl. H. N. A. Jensen, Versuch einer kirchl. Statistik p. 1206—8. Vgl. die übrige Litteratur Schnitzalt. 185 u. ff.

**) Vgl. die Urkunde zu Olpenitz: „nach der Borth unses heren veffteyn hundert dar na im eyn und veertigeste dingstages nach Philippi und Jacobi“ — „alle Klenodia, Segel und Breve dorto gehorich und gegeven guthwillige und mit wolbedachte mode hebben avergelaten und vorantwordet darmede to manende to donde und to latende Alles zu de hende der Armen“ etc. —

***) A. a. O. S. 188.

im einzelnen beweisen, haben wir die Arbeit eines sehr begabten Künstlers vor uns. Die getragene Stimmung, die symmetrische Regelmäfsigkeit der Komposition

* * | * *
* | *
* * * *

, die Neigung, die Köpfe hier und da etwas zu klein zu bilden, sowie das Vorherrschen der Gesichtsbildung mit hochgezogenen Nasenflügeln, sind Brüggemannsche Eigentümlichkeiten. Die Kopfbildung des Zacharias ist der des Augustus und die Gestalt der Katharina der der Sibylle so ähnlich, dass das Werk vom Bordesholmer Altar nicht wohl losgelöst werden kann. Entweder rührt es von Brüggemann selbst her oder von einem gleichstrebenden Zeitgenossen, der bei Brüggemann gelernt oder sich am Bordesholmer Altar gebildet hat.

Es ist nun aber nicht zu leugnen, dass es eine Anzahl und zwar recht schwerwiegender Verschiedenheiten giebt. Der Bart ist nicht so regelmäfsig geteilt wie bei B. und die Haarbehandlung ist im ganzen zierlicher; die Hände sind wiederum bei B. erheblich sorgfältiger und verständnisvoller durchgeführt Die Gewandbehandlung zeigt mehr Knittern und Augen und bei ähnlichem Schwung doch noch grössere Weichheit als bei B. Vor allem aber fehlt die markige Kraft und das Schwerfällige Brüggemanns. Die Hintergrundsfiguren im Schrein sind in lebhafte Beziehungen zu einander gesetzt. Eine so zierlich bewegte Figur, wie die des Eustachius (6) mit ihrer gezierten Beinstellung, findet sich im ganzen Bordesholmer Altar nicht, auch nicht unter den sehr bewegten Seitenfigürchen (Taf. XXXII, 108), und der Ausdruck der Köpfe ist bei B. doch noch tiefer.

Manches mag sich aus dem veränderten Gegenstande erklären, nicht aber das Fehlen der markigen Kraft. Das aber ist für uns entscheidend. Ein Künstler von so ausgeprägter Persönlichkeit, wie er uns im Bordesholmer Altar entgegentritt, wird sich kaum so gewandelt haben, dass er das eine Mal solcher Herbheit, das andere Mal solcher Weichheit der Darstellung fähig wäre. So stehen wir jetzt nicht an, das Werk mit F. Deneken*) für die Arbeit eines hochbegabten, Brüggemann nahestehenden Zeitgenossen in Schleswig-Holstein zu halten.**)

Wenn unser Altar aber von einem andern stammt, dann ist er auch sehr spät zu setzen, da der Künstler dann den Bordesholmer Altar offenbar gekannt und benutzt hat. Im Zusammenhange damit lässt der Umstand,

*) Belletr. Litt.-Beil. der Hamburger Nachrichten No. 47, 1895; anders Posselt, Schlesw. Nachrichten No. 294, 1895.

**) Hinzu kommen Beziehungen zu dem nachfolgend behandelten Hüttener Altar.

dass die Staffel die 14 Nothelfer enthält, vermuten, dass die Aufstellung des Altars in der Kapelle doch mit der Gründung des Armen- und Siechenhauses durch Gottschalck von Ahlefeld 1534—36 im Zusammenhange steht. Dann hätten wir eine der spätesten Leistungen unserer Kunstperiode vor uns.*)

Der Altar aus Hütten vom Jahre 1517
im Nationalmuseum in Kopenhagen.

Taf. XXXVIII, 117, 118 und Taf. XXXIX, 119.

Der Altaraufsatz aus dem dicht bei Eckernförde gelegenen Dorfe Hütten ist nach Haupt (a. a. O. I, 179) „gegen 1860" ins Flensburger Museum gekommen. Zur Zeit befindet er sich im National-Museum in Kopenhagen, wo er bis vor kurzem magaziniert war.**) So ist es zu erklären, dass dies bedeutsame Werk der heimischen Forschung bisher entgangen ist.

Der Aufsatz ist ein Pentaptychon. Die äusseren Flügel und die Aussenseiten der Innenflügel sind bemalt. Schrein und Innenseite der inneren Flügel enthalten plastische Darstellungen.

<table>
<tr><td>1
Dominicus.</td><td rowspan="2">5
Madonna
in
Glorie,
umgeben von den
Aposteln.</td><td>2
Franziscus
(?)</td></tr>
<tr><td>3
Geistliche
Stände.</td><td>4
Weltliche
Stände.</td></tr>
<tr><td colspan="3">6
Legende der heiligen Ursula.</td></tr>
</table>

Der Schrein (5) (h. 196, br. 149) enthält die Madonna (h. 98,5) mit ernst-anmutigem Ausdruck auf der Mondsichel. Die Hüfte ist nur leicht ausgebogen. Das Gewand ist reich, aber doch mafsvoll behandelt. Das Kind, das Aehnlichkeit mit der Putte im Goschhofaltar zeigt, blickt fröhlich von oben herab. Ungewöhnlich breit und weich ist das Haar der

*) Auch der Kritiker im Literar. Centralblatt (Bergner) No, 51/52 (1898) p. 2062 will den Goschhof-Altar „mit der vollen Renaissancestimmung" „nach 1530" setzen.

**) Mitteilungen von Hrn. Direktor Mollerup und Franzis Beckett in Kopenhagen.

Madonna behandelt. Die Krone ist aus Metall aufgesetzt, ebenso wie die Sternchen auf dem Gewandsaume und die Rosetten auf der Mandorla.

Um diese Mandorla gruppieren sich die zwölf Apostel, von denen links: Petrus, Paulus und Andreas, rechts: Johannes, Jacobus der Aeltere, Thaddaeus mit der Keule und Philippus mit dem Kreuz kenntlich sind.

Die Figuren, die bis an Knie oder Rumpf in konventionell gebildeten Wolken stecken, blicken zum kleinen Teil aus dem Bilde heraus auf den Beschauer. Die meisten aber schauen mit Innigkeit und in lebhafter Erregung, zum Teil in Verzückung, auf die Jungfrau mit dem Kinde.

In den vier Ecken des mit reichem, in den Kreidegrund eingepresstem Goldbrokat geschmückten Hintergrundes befanden sich die Evangelistensymbole, von denen der Adler des Johannes fehlt. Der Engel des Matthaeus hat besonders anmutige, weiche Züge, wie auch die beiden Engel mit den Marterwerkzeugen auf am Hintergrund angebrachten Säulchen.

Flankiert wird das Mittelfeld von zwei auf Säulen unter Fialen stehenden Figürchen (h. 39), links dem Bischof Erasmus mit der Winde, rechts dem St. Georg. Die, wie am Niederrhein und in den Niederlanden üblich, schräg gestellten Seitenwände sind im oberen Teile mit flachgehaltenem Maſswerk ausgefüllt, das, wie auch das in den Fenstern der Seitenfelder, an Feinheit die zierlich durchbrochenen Ueberhänge nicht erreicht.

Die oberen Felder der Flügel zeigen zwei Mönche, die mit devotem Ausdruck auf das Mittelfeld hinsehen. Links (Feld 1) haben wir es wohl mit dem heiligen Dominicus zu thun, da der Mönch auf dem Gewandsaume, wie ebenfalls in den Niederlanden üblich, die Worte trägt: Dominice ora pro nobis. Demnach wird der Mönch in Feld 2 wohl den heiligen Franciscus darstellen. Bei diesem fehlen die Seitenfigürchen, während sie bei Dominicus erhalten sind: links die heilige Cäcilie mit der Orgel, rechts eine Heilige mit einem Kapellchen, also wohl St. Hedwig. — Die unteren Flügelfelder zeigen die Anbetung der Madonna durch die geistlichen und weltlichen Stände. In Feld 3 kniet vorn an einem Betpult der Papst, umgeben von zwei Bischöfen und einem Kardinal, dahinter zwei Mönche und zwei Weltgeistliche mit besonders anmutigem, porträtartig wirkendem Gesichtsausdruck. Der Papst liest in einem Buche und hält in der Linken den Rosenkranz. Die unterste Krone an seiner Tiara ist wieder aus Blei aufgesetzt. Vor ihm hebt ein Hündchen die Pfote in die Höhe. Im rechten Felde (No. 4) erkennen wir vorn am Betpult den Kaiser und die Kaiserin, dahinter zwei Fürsten und vornehme Damen. Auch die weltliche Gefolgschaft Mariä ist gut charakterisiert. Wir erkennen neben zwei Frauen den Gelehrten, den Stadtherrn, den Bauer und den Landsknecht mit der

Hellebarde. Der knieende Ritter im Vordergrunde mutet wie die Porträtdarstellung des Stifters an. Von den aufgemalten Wappen auf den Schildern zu beiden Seiten dieser Fächer ist leider keine Spur mehr zu erkennen. — Die Schnitzerei ist neu bemalt, nach Angaben des Nationalmuseums im Jahre 1860. Nur der Brokatgrund in der Mitte und in den oberen Flügelfächern ist unberührt geblieben. —

Die Gemälde zeigen zunächst (Taf. XXXVIII, 117) Hieronymus und Augustin, wie es scheint, in Tempera, nicht gut erhalten. Vor Hieronymus in rotem Mantel erkennt man den Löwen. Die Köpfe sind charakteristisch, aber nicht recht modelliert. Dass wir es nicht mit einer Grösse ersten Ranges zu thun haben, beweist schon die misslungene Verkürzung der rechten Hand des Augustinus.

Die besser erhaltene Verkündigung (Taf. XXXVIII, 118) zeigt eine gute Perspektive in den Innenräumen. Sehr sorgfältig ist der Brokatmantel des Engels mit purpurrotem Futter behandelt. Die Gewandbehandlung ist sonst weich, aber ein wenig kleinlich. Die Madonna im roten Gewand und blauem Mantel zeigt ungefähr den gleichen Typus mit der hohen Stirn wie die im Mittelfelde. Die Ornamentik ist grau gehalten. Die Wappen sind bis auf die letzte Spur ausgekratzt.

Das Staffelbild scheint in Oel gemalt und zeigt gänzlich andere Proportionen, sodass man auf eine andere Hand schliessen möchte. Das Bild enthält die Ankunft der heiligen Ursula in Köln und das Martyrium ihrer Begleiterinnen. Am steifsten ist das Wasser vorn gemalt, am besten die Stadt Köln im Hintergrunde, in der man deutlich den Dom, Gross St. Martin, St. Marien i. Capitol etc. erkennt.

Ueber der Staffel findet sich in gotischen Minuskeln die Inschrift: O sancta colonia gaude deo grata per undena milia virginum dotata que pro christi gloria sunt in te prostrata pro quarum victoria celibus parata sit nobis propicia deitas beata. M V^{c} XVII. —*)

*) Hätten wir diese Jahreszahl 1517 nicht, so würde man den Altar etwas später setzen. Denn ein Stein im Chor besagt:

„na christus ghebort unses heren jaer
dusent vyf hundert twintig apenbaer
hertich frederich to holsten un sleswich en heer
ledde den ersten steen den XV dacgh in December
to der hutten int Koer gode un marien to eren
sunte andreas un nicolaus de grote heren.“

Man würde also geneigt sein anzunehmen, dass der seinem Charakter nach in diese Zeit fallende neue Altar erst nach der Fertigstellung des Chorneubaus aufgestellt worden sei. — Ein Beweis, wie wenig stichhaltig solche Schlüsse aus der Bauzeit auf die Altarbeschaffung im einzelnen sind. Gleichwohl kann Herzog Friedrich mit diesem wenige Jahre vor der Grundsteinlegung des neuen Chorbaus beschafften Altar etwas zu thun gehabt haben. Vgl. Haupt a. a. O. I p. 177 u. ff., wo die Inschrift fehlerhaft wiedergegeben ist.

Soweit die Schnitzerei in Betracht kommt, handelt es sich auch hier wieder um eine santa conversatione, und der feierliche Ton, der über dem Ganzen lagert, ist etwa durch die gleichen Mittel, wie im Goschhofaltar, erreicht: Abgemessene vornehme Gebärde, ruhige Haltung bei innerer Erregtheit. Die einzige, etwas lebhafter gehaltene Figur, der ekstatische Apostel links unter der Madonna, kontrastiert meisterlich mit der statuarischen Ruhe der Frauengestalt, zu der er in Verzückung aufblickt.

Man kann nun im Zweifel sein, ob Malerei und Plastik aus einer Hand, oder überhaupt aus einer Werkstatt herrühren. Würde man die Gemälde allein zu Grunde legen, so würde man ohne weiteres auf einen niederrheinischen Meister schliessen, worauf schon die sorgfältige Wiedergabe Kölns führen könnte. Auch in der Schnitzerei giebt es Einiges, was dazu passen würde. Die Fenster im Hintergrund der Felder, die schiefe Stellung der Seitenwände, die Behandlung der Säulen sind am Niederrhein und in den Niederlanden durchaus geläufig.

Aber dass wir nun den Altar unter den importierten Werken am Schlusse dieser Veröffentlichung brächten, dem steht doch der figürliche Teil der Skulpturen entgegen. Mit Brüggemannscher Art haben dieselben freilich nichts gemein, abgesehen von einer gewissen Aehnlichkeit im Ornament, die nicht ausschlaggebend sein kann. Aber es kann nicht verkannt werden, dass in unserem Werke manches ist, was die Hand des Meisters vom Goschhofaltar vermuten lässt. Das gilt besonders von den Bischofstypen, z. B. dem Erasmus, der denen in der Predella des Goschhofaltars sehr nahe steht, desgleichen von den Mönchstypen. Eine gewisse Aehnlichkeit zwischen den Frauen und dem nackten Kinde im Goschhofaltar und den gleichen Figuren in Hütten ist nicht zu verkennen, und die Stimmung ist die gleiche, feierlich getragene. Freilich fehlt es auch nicht an Abweichendem. Der Faltenwurf am Gewande der Madonna ist in Hütten sehr viel reicher. Haar und Bart sind anders gegeben. Aber diese Haarbehandlung ist wieder in Hütten in sich so verschieden. Neben grossen, etwas harten Strähnen, wie an den Aposteln, sehen wir eine ganz weiche, breite Formengebung (vgl. die Madonna); und, ist unsere Zeitbestimmung bezüglich des Goschhofaltars richtig, so läge ja ein ziemlicher Abstand zwischen beiden Arbeiten. Hinzu kommt die Nähe Hüttens bei Eckernförde und der Umstand, dass wir aus der Zahl der Schnitzwerke in der Umgebung von Eckernförde, sowie daraus, dass in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Eckernförde ein Snittkeramt bestand, schliessen dürfen, dass sich am Orte Werkstätten von Bedeutung befunden haben.

Alle Fragen, die sich an den Altar knüpfen, fänden ihre beste Beantwortung, wenn wir annähmen, dass ein Eckernförder Meister, der unter

niederrheinischen Einflüssen gross geworden, oder vielleicht auch vom Westen zugezogen ist, zunächt noch stark unter den westlichen Einwirkungen stehend den Hüttener Altar gefertigt und später unter Beeinflussung durch die Brüggemannsche Kunst den Goschhofaltar geschaffen hätte.

Der Altar zu Tetenbüll von 1522 und der sogenannte kleine Bordesholmer Altar

im Thaulow- Museum zu Kiel.

Taf. XXXX, 120 u. 121.

Beide Schnitzwerke weisen ganz bestimmte Beziehungen zu Brüggemann auf, aber sie stammen nicht von seiner Hand.

Der „Schnitzaltäre" p. 94—97 gegebenen Beschreibung des Altars aus der Kirche zu Tetenbüll in der Halbinsel Eiderstedt ist nichts hinzuzufügen. Die an sich nicht bedeutende Arbeit erweist sich als ein Excerpt aus dem grossen Bordesholmer Altar. Geisselung, Kreuztragung, Verspottung und Pilatusscene sind fast Figur für Figur nach Brüggemann gegeben, so dass an der durch den Danske Atlas vermittelten Jahreszahl 1522 nicht gezweifelt werden darf. Dass der Tetenbüller Meister nicht etwa selbständig ohne Vermittelung Brüggemanns nach der kleinen Passion Dürers gearbeitet hat, beweist allein schon die aus B.s Geisselung im Typus genau übernommene Hintergrundsfigur in der Verspottung. Ein Künstler, der schon im Jahre 1522 in so enger Anlehnung an den Bordesholmer Altar arbeiten konnte, kann nur ein Gehilfe und Schüler des Meisters gewesen sein. — Am selbständigsten ist die Kreuzigung im Mittelfelde (h. 1,80, br. 1,25) gehalten. Sie ist viel figurenreicher und bewegter. Der Christustypus erinnert mehr an den des Schwabstedter und des Meldorfer Altars als an den Brüggemanns. Gerade dieses Mittelfeld offenbart uns aber, wenn es auch nicht an Besserem fehlt (vgl. den Schreiberkopf), dass es sich um einen mäfsigen Meister handelt, der in jeder Beziehung unter Brüggemann steht.*) Von dem Mafshalten Brüggemanns hat er keine Spur. Er betont im Gegenteil die krassen Züge, und die Durchführung im einzelnen ist viel geringer, bisweilen (wie an den Christusfüssen in der Kreuzschleppung) geradezu plump, so dass ein näheres Eingehen auf diese Arbeit sich nicht verlohnt.

---

*) Erwähnt sei, dass die Köpfe an dem nach 1514 und vor 1533 hergestellten Bronzesarkophag der Herzogin Anna in der Bordesholmer Kirche einige Aehnlichkeit mit der Art des Tetenbüller Meisters zeigen, so dass das nicht hervorragende Werk mit diesem vielleicht in Beziehung zu setzen wäre.

Sie hat für die Entwicklung der Holzplastik in Schleswig-Holstein nur insofern Wert, als sie Zeugnis ablegt für den Einfluss, den Brüggemann ausgeübt hat und zwar an der Westküste in der Nähe des Platzes, zu dem wir besondere Beziehungen des Meisters voraussetzen durften. —

Der sogenannte kleine Bordesholmer Altar (vgl. „Schnitzaltäre" p. 190—191, h. 145, br. 166) ist eine freie Wiederholung der Kreuztragung und Kreuzigung aus dem Bordesholmer Altar. Dass es sich um eine Wiederholung und nicht etwa um eine vor dem Bordesholmer Mittelfelde geschnitzte Darstellung handelt, geht allein schon aus der Haltung des Simon von Kyrene mit völliger Klarheit hervor. Seine Wendung nach links rückwärts, während er das Kreuz fassend dem Heiland beispringen will, hat nur Sinn, wenn man sich den auf ihn einhauenden Kriegsknecht dazu denkt. Der aber ist in der abgekürzten Darstellung weggelassen. Dass die Schnitzerei aber, wenn sie nach dem Bordesholmer Altar gefertigt ist, nicht von Hans Brüggemanns Hand sein kann, erhellt aus dem Charakter der Skulpturen. Man braucht nur die aus dem Stadtthor schreitende Madonna mit der gleichen Figur in Bordesholm zu vergleichen, um zu erkennen, dass die Brüggemannsche Kraft des Ausdruckes in unserm Werke nicht entfernt erreicht ist. Dieselbe Beobachtung macht man an fast allen übrigen Köpfen, soweit sie echt sind. Die Proportionen der Gestalten sind in unserm Werke schlanker und korrekter als bei B., die Behandlung der Einzelheiten in Rüstung und Gewand ist glatter; hinwiederum ist die Handbehandlung nicht so fein. Kurz, es erscheint nicht zweifelhaft, dass diese Arbeit von einem anderen Meister herrührt, der sich sehr eng an Brüggemanns Typen anschliesst und vielleicht ein hervorragender Gehilfe bei der Bordesholmer Thätigkeit gewesen ist. Ein unbedeutender Künstler ist er nicht gewesen, denn er verfügt über ein grosses Können; aber Brüggemanns Wucht der Charakteristik erreicht er nicht.

Das lässt sich zur Zeit noch aus den Trümmern des Werkes ablesen, obgleich dasselbe sonst durch Restauration und willkürliche Ergänzung für die Geschichte der Kunst fast verloren ist. Denn Thaulow hat die noch erhaltene Bemalung bis auf den Kreidegrund, von dem noch ein paar Spuren zu sehen sind, abgekratzt und den Rest in den Jahren 1863 bis 1865 durch Professor Luerssen „restaurieren" lassen — eine Leistung, auf die er, wie eine pomphafte, lateinische Inschrift*) zeigt, besonders stolz war.

*) A. M. Schnitzaltäre p 190: Hoc olim altaris ornamentum com primum indagavi temporum iniuria mutilatum atque inquinatum adeo ut robur informe magisquam humana manu sculptum videretur, mox autem ubi purgatum est, princeps principis in arte sua opus Joannis Brüggemann viri divini qui floruit soeculo aerae nostrae XV agnovi, agnitum tres per annos 1863—65 summa cura magnisque impensis per Eduardum Luerssen . . . curavi . . .

Von Interesse ist die Herkunft des Altarrestes. Nach Dose*) und Haupt stammte derselbe „vom Kreuzaltar der Marienkirche zu Bordesholm". Nach mündlichem zuverlässigen Berichte der Frau Thaulows aber hat ihr Mann die Schnitzerei in einem Schuppen oder in einer Scheune in Bordesholm verkommend aufgefunden, worauf auch das „indagavi" und der übrige Tenor der Inschrift deutet, wonach nicht anzunehmen ist, dass Th. den Aufsatz von einem Altar heruntergeholt habe. Ob er lediglich durch Kombination oder auf Grund bestimmteren Anhalts zu der Meinung gekommen ist, die im Doseschen Katalog niedergelegt ist, dass der Aufsatz vom Bordesholmer Kreuzaltar stamme, lässt sich nicht mehr feststellen. In der Bordesholmer Kirche wird er wohl einmal gestanden haben. Auf keinen Fall ist erwiesen, dass unsere Schnitzerei ursprünglich den genannten Altar geschmückt hat. An sich ist es ja auch nicht gerade wahrscheinlich, dass dieselbe Kirche noch eine dürftigere Wiederholung des Hauptaltars besessen haben sollte. Wir hegten vielmehr die Vermutung, dass diese Schnitzerei bei irgend einem Anlass in die Kirche zu Bordesholm übertragen worden sei. Am nächsten lag es, an die Nachbarorte zu denken, die zu Bordesholm in irgendwelcher Beziehung standen, also besonders an das Filialdorf Brügge und an Neumünster, von wo aus Bordesholm gegründet wurde, und dessen Kirche 1812 abgebrochen wurde, wobei der Altarschmuck abhanden gekommen ist.**) In diesem Stadium der Untersuchung machte uns G. Haupt, der frühere Direktor des Thaulow-Museums, darauf aufmerksam, dass er im Archiv des Königl. Landratsamts zu Bordesholm Akten-Konvolut XII C: Bordesholmer Kirche: Designation der Bordesholmer Kirchensachen. 1. Die allgemeinen Bordesholmer Kirchensachen. 2. Inventarium von der Bordesholmer Kirche vom 23. May 1707 eine Notiz gefunden habe, die auf unseren Altarrest Bezug haben könne. Dieses Inventar schliesst mit den Worten: „Uhrhändlich ist dieses Inventarium auf Hochfürstl. gnädigsten Befehl verfertiget. So geschehen Bordesholm d. 23 May Ao 1707. J. G. Nifsen." Nifsen war Hausvoigt des Bordesholmer Amtes. Da heisst es auf S. 8: „Am Oster Ende steht das

*) Katalog der schl.-holst. Holzschnitzwerke und Intarsien im Thaulow-Museum zu Kiel, 1894 S. 14, No. 83.

**) Dass solche Uebertragungen häufig und zwar zu allen Zeiten bis in die Gegenwart stattgefunden haben und stattfinden, ist bekannt Der Bordesholmer Altar selbst liefert ja den besten Beweis dafür, und man vergleiche die Nachrichten über die Verschleuderung des Kircheninventars aus Bordesholm, Husum und Neumünster, Von dem Hauptaltar an letzterem Orte berichtet Haupt (I 538), auf Grund zuverlässiger Nachrichten, dass er 1812 in des. Pastors Scheune gestellt, daselbst zu Grunde ging. Reste eines aus Neumünster stammenden Altars, die etwa mit dem Kieler Altar gleichzeitig wären, glaubt Prof. Kirmis-Neumünster in seinem Besitz zu haben. Beachtenswert ist auch die Mitteilung von Jürgensen, Schlesw. Kunstbeiträge von 1792, p. 82 h. 2, dass der Altar aus Brügge nach Segeberg gekommen sei.

grosse Altar, so der Rede nach vor diesem in der Kirche zu Brügge solle gestanden haben, gehet man 2 Stufen hinauf, worauf an Bildschnitzer Arbeit die ganze Passion Christi und vergüldet stehet.“ —

Diesem Winke folgend untersuchten wir die Reste des Schreines in Brügge. Dort steht auf dem Altar noch ein hübsches Gehäuse, das nach der Ornamentik aus dem Anfange des 16. Jahrh. stammt. Es besteht aus einem Schrein mit staffelartiger Einziehung und einem überhängenden Baldachin. Letzterer hat eine neue Bekrönung. Die Staffel (h. 245) enthält noch drei Streifen mit feinem Fischblasenornament, das Brüggemannscher Kunst und Zeit durchaus würdig ist. Der Schrein hat ohne Baldachin eine Höhe von 195, so dass nach Abziehung des Staffelstreifens noch 165 übrig bleiben, und eine Breite von 170 cm mit Seitenbrettern und von 166 cm ohne diese. In den alten Schrein ist im Jahre 1672 ein neues Schreinchen mit unbedeutender Malerei hineingesetzt. Erwägt man nun, dass der im Thaulow-Museum erhaltene, aus Bordesholm stammende Altarrest in der Breite (166) genau und auch in der Höhe (jetzt 145 cm ohne die von Lürssen ergänzten Kruzifixe) in diesen Raum hineinpasst, so wird es an sich sehr wahrscheinlich, dass der erhaltene Rest ursprünglich in diesem Brügger Schrein gesessen hat. Nimmt man hinzu das on dit des Bordesholmer Archivs und den Umstand, dass die Neustaffierung des Brügger Altars vom Jahre 1672 stammt, also, nachdem der Bordesholmer Altar im Jahre 1666 nach Schleswig entführt worden ist, so wird die Wahrscheinlichkeit, dass die Schnitzerei aus Brügge nach Bordesholm überführt worden ist, fast zur Gewissheit. Damit hätten wir aber eine wesentliche Bestätigung der Zuverlässigkeit des Coronaeus, welcher von Brüggemann berichtet: „eius socius minister altare, quod Bruggae exstat, struxit. Idem dicitur monumentum quoddam in templo Neomonasteriensi conspicuum condidisse.“ Den Bordesholmern wird also als Ersatz für den 1666 genommenen Brüggemannschen Altar die von einem Schüler stammende Wiederholung aus dem Filialdorf Brügge überwiesen worden sein.

Der sogenannte Haderslebener Altar im Museum vaterländischer Altertümer in Kiel, Taf. XXXXI, 122, **der Altar zu Witzwort,** Taf. XXXXII, 124—127, **und der Altar zu Neukirchen W.-H.,** Taf. XXXXI, 123.

Alle drei Altäre stammen aus ungefähr gleicher Zeit, sind künstlerisch nicht bedeutend und zeigen in irgend einer Kleinigkeit, Aufbau, Ornament, einzelnen Figuren etc. eine gewisse, freilich nur lose Beziehung zu Brüggemannscher Kunst. Sie mögen daher hier angereiht werden.

Das Gegenständliche des sogen. Haderslebener Altars (I. XLI, 122) wird aus der Abbildung und der Skizze ersichtlich.

Madonna.	2 Heilige.	Magdalena.
Oelberg.	Kreuzigung, 17 Personen.	Verspottung.
Geisselung.	14 Personen.	Beweinung.

Der Altar (Schrein h. 1,60, br. 1,76), ist im ganzen gut erhalten mit reichlichen Resten der alten Bemalung. Wie er in das Museum vaterländischer Altertümer gekommen ist, kann nicht mehr festgestellt werden. Man weiss dort nur, dass er „angeblich aus Hadersleben“ stammt. Die Sache ist auch nicht von Bedeutung, da es sich um eine untergeordnete Arbeit aus dem 2. bis 3. Jahrzehnt des 16. Jahrh. handelt, deren wir noch eine Masse im Lande haben. — Recht deutlich zeigt sich die Hand des Handwerkers, die die elegantesten Ornamente mit erstaunlicher Sicherheit durchzuführen weiss, aber mit dem figürlichen Teil nur schlecht fertig wird. Ein gewisses Interesse beansprucht der Altar, weil er zu den wenigen Werken im Lande gehört, die eine Bekrönung gehabt haben, und weil er im Mittelfelde die Zweiteilung durch eine überhängende Felspartie, wie Brüggemann, hat. Nur ist hier der untere Raum nicht für die Kreuzschleppung, sondern ganz unverständig für die Teilnehmer unter dem Kreuz benutzt. Der Kopftypus mit dem Bart unter dem Kinn verstärkt die Vermutung, dass Brüggemanns Arbeit wohl als Vorbild vorgeschwebt hat.

Der Schrein des Altars zu Witzwort*) im Eiderstedtischen (h. u. br. 2,20) mit der Kreuzigung in 43 Figuren enthält eine ziemlich grobe, handwerksmäſsige Arbeit, die offenbar von anderer Hand ausgeführt ist, wie die Darstellungen der Flügel: Händewaschung, Verspottung, Beweinung, Auferstehung. Diese zeigen eine künstlerische Hand. Die Scenen sind lebendig behandelt und offenbaren ein Maſshalten im Tone. In der Händewaschung (Fig. 124) hat der Künstler ganz naiv die in ihrem Schlafgemache träumende Frau des Pilatus dargestellt und sie vorne wiederholt, wie sie ihrem Gatten zuflüstert. Diese Gestalt ist nicht minder gut beobachtet als der Bote in Brüggemanns Händewaschung. Vergleicht man

*) Er ist jetzt unter starker Anwendung von Glanzgold neu bemalt. Die Aufnahmen (Fig. 124—127) sind gemacht, als die Schnitzerei noch mit Kalkfarbe überstrichen war.

die Auferstehung (Fig. 127) mit dem Relief in Heide, so kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass wir es mit ein und demselben Künstler zu thun haben. Wir haben einzelne Figuren, die fast genau übereinstimmen, und die gleiche ausgesprochene Freude an malerischer, perspektivischer Anlage. Aber es will uns scheinen, als ob dieser vielleicht im Eiderstedtischen oder in Norddithmarschen heimische Meister, der in der Erfindung wohl selbständiger und in der Komposition freier als Hans Brüggemann ist, hier schon etwas von dem Einfluss dieses Meisters erfahren hat. Denn einzelne Figuren in der Händewaschung und in der Geisselung zeigen eine stämmige Kraft, wie sie das Heider Relief doch nicht in dem Maſse hat, und die Stimmung in der Beweinung hat doch sehr viel von dem Getragenen, wie es in Brüggemanns Grablegung und Beweinung zum Ausdruck kommt. Das ist der Grund, weshalb wir die Reliefs des Witzworter Altars, die wir etwa in das 3. Jahrzehnt des 16. Jahrh. setzen, hier einreihen und nicht nach dem Heider Relief.

Mit diesem Witzworter Altar hat der Altar zu Neukirchen in der Wiedingharde die Eigentümlichkeit gemeinsam, dass die Zuschauer bei den Scenen sich über eine in der Hinterwand durchgeführte Brüstung hinüberlehnen.

<table>
<tr><td>1
Geburt
Johannes</td><td rowspan="2">Johannes
der
Täufer.</td><td rowspan="2">Gott
Vater
mit
dem Sohne
von
Engeln
umgeben.</td><td rowspan="2">Johannes
der
Evangelist.</td><td>3
Gastmahl
des
Herodes.</td></tr>
<tr><td>2
Johannes
Enthauptung.</td><td>4
Predigt
des
Johannes.</td></tr>
<tr><td></td><td>Maria.</td><td>Annen-
Gruppe.</td><td>Johannes.</td><td></td></tr>
</table>

Neukirchen liegt südlich von Tondern im Nordfriesischen zwischen Aventoft und Horsbüll in einer Gegend, die erst seit 1566 aus einer Insel landfest geworden ist, und in der die Schnitzwerke besonders zahlreich erhalten sind.

Der Schrein (h. 1,80, br. 2,00) enthält die im Nordwesten häufig vorkommende Dreieinigkeit, denn die Taube ist nur verloren gegangen. Die Bildung von Gott Vater erinnert an die zu Rapstedt. Das Ornament an Krone und Gewand ist aus Blei aufgesetzt. Zu Seiten des Hauptes sehen wir je 4 in Wolken schwebende Engel, links 2 betende und 2 mit Zange und Kreuz, rechts einen betenden und drei mit Lanze, Säule und Geissel. — Ueber dem Christkind in der Staffel (h. 0,70, br. 1,43) kehrt das Brustbild Gottvaters wieder.

Der Altar ist mehrfach restauriert*) und jetzt willkürlich in Oel unter starker Anwendung von Gold bemalt. Die Reste der alten Farbe und auch alter Inschriften sind darunter erkennbar. Nur die beiden Temperabilder in der Predella sind unberührt geblieben. Sie zeigen sorgfältige Modellierung und weiche Fleischbehandlung an den Händen. Maria hat blauen, Johannes roten Mantel. Auch die zierliche Ornamentik hat bei der Renovation von 1702, der die Barockeinfassung entstammt, gelitten. Im Schrein befanden sich trennende Säulen, darüber in den 4 Nieschen Figürchen. Der Altar scheint ein Pentaptychon gewesen zu sein und eine Bekrönung gehabt zu haben, zu der aber die jetzt oben aufgestellten Figuren sicher nicht gehörten.

Wiederum sind die grossen Andachtsfiguren in der Mitte sehr viel schlechter behandelt als die scenischen Darstellungen mit ihren kleinen Figürchen in den Flügeln. Man braucht nur das nackte Bein des Täufers (h. 1,40) und die wenig durchgeführten Hände anzusehen und man wird das Können dieses Bildschnitzers nicht hoch einschätzen.

Besser sind die in 2 Schichten behandelten Flügelreliefs. Aber auch sie sind untereinander verschieden. Während die Köpfe der Zuhörer in der Predigt des Johannes (in Feld 4, das übrigens mit 3 vertauscht ist, einen nichtssagenden, geradezu blöden**) Ausdruck haben, begegnen wir in anderen Feldern einer recht guten Charakteristik. Dort will der Schnitzer die Andacht zum Ausdruck bringen, und das gelingt ihm nicht.

---

*) Inschrift links: hoc altare renovatum, tegminibus et calice ornatum 1702, rechts: Dis Altar heft Hr. Peter Ludolphi Nükerken stateren laten anno 1650.

**) Wir können daher in die Bewunderung Haupts nicht einstimmen, der a. a. O., II, p. 677 folgende Charakteristik giebt, von der wir auch sonst in manchem abweichen: „Der Altar ist eine der schönsten Leistungen, ein fast vollendetes Werk der spätesten Gotik in flotter und doch gediegener Ausführung. Auf modische Gewänder ist grosser Wert gelegt, in etlichen weiblichen Kleidern tritt die Knickfaltigkeit der grossartig behandelten Gewandung fast übermütig auf. Die Hände sind vorzüglich, die Gesichter lieben eine herbe, oft ältliche Schönheit, sind aber hinreissend in charakteristischer, ausdrucksvoller Durchbildung. — Episodische Züge kommen in bescheidenem Masse vor, so zeigen sich allerlei Hunde in den Scenen.“ —

Wo er aber dramatisches Leben und Leidenschaft zu schildern hat, da ist er nicht schlecht. Zu einem blossen Handwerker können wir daher den Meister der Flügel und der Predella allerdings nicht herabdrücken. Aber die verschrobene Beinstellung (in 3 und 4), die verrenkten Bewegungen (in 2), sowie die keineswegs „vorzügliche“, sondern nur hier und da gute Handbehandlung beweisen doch deutlich, dass es sich um ein Talent handelt, das zur Durchbildung nicht gekommen ist, sondern nur in einigen Köpfen zeigt, dass es zu Besserem fähig gewesen wäre. Gut ist der höhnische Ausdruck der in ihrer Eitelkeit befriedigten Mutter und der sich abwendenden Tochter in der Enthauptung (2). Hier sind auch die Hände und die Fussohlen des Täufers, sowie die Muskulatur an den Schenkeln des Scharfrichters sorgfältig behandelt. Etwas von Brüggemannscher Kraft in der Charakteristik der heimischen Typen zeigen die Köpfe der Hintergrundsfiguren, die sich über die Brüstung lehnen. Hier und im 4. Felde deuten einige Köpfe auf die Art des Tetenbüller Meisters, auf dessen Niveau etwa unser Künstler zu stellen ist.

Er zeigt noch zwei Eigentümlichkeiten, eine Neigung für reiches modisches Kostüm und für genrehafte Züge. Die erstere wird belegt durch das reiche Goldgeschmeide, das die Frauen in Feld 1 und auch sonst tragen, das kühne Federbarett des Scharfrichters, die reich geschlitzten Aermel etc. Zu den genrehaften Zügen, die stark hervortreten, rechnen wir besonders den steifen Bologneserhund, der das Blut in der Enthauptung aufleckt, den gut beobachteten Windhund, der im Gastmahl an einem Knochen nagt, die Frauen mit ihren Kindern in der Predigt (4) und anderes.

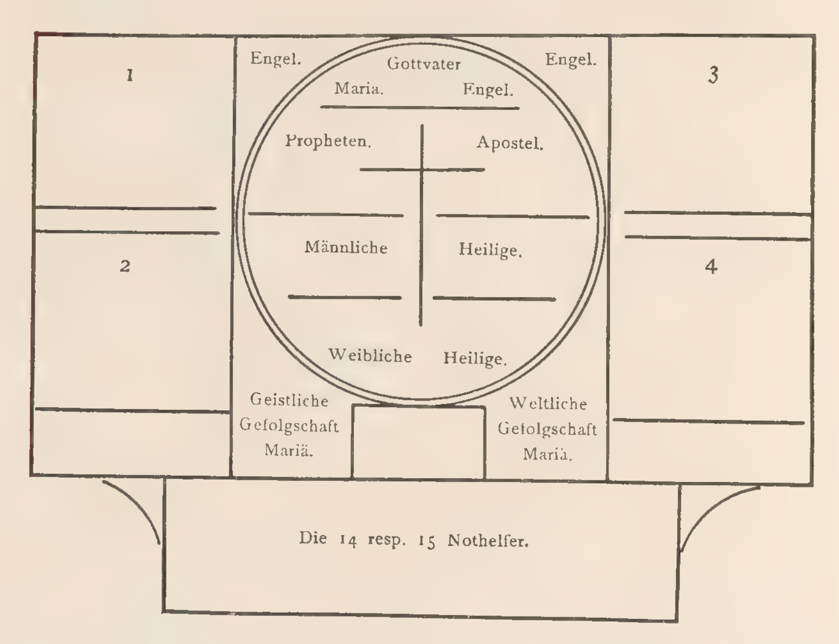
Der Altar zu Hvidding (Witting) im Törninglehn.

Taf. XXXXII, 123.

Den Abschluss dieser im ganzen auf heimischem Boden erwachsenen Holzplastik möge ein Werk bilden, das wir auch aus inneren Gründen an die äusserste Grenze der von uns behandelten Zeit zu setzen haben. Es ist das der Altar zu Hvidding an der dänischen Grenze, dessen Aufnahme in diese Publikation nur durch seine ikonographische, nicht durch seine künstlerische Bedeutung gerechtfertigt wird.*) In letzter Hinsicht steht der Altar ganz tief. Er zeigt das Aufgeben alles künstlerischen, plastischen Fühlens zu Gunsten einer fast hieroglyphischen Darstellung eines traditionellen Gedankengehalts. —

*) Die Reproduktion ist schlecht. Aber eine bessere war bei den ausserordentlich ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen der Hviddinger Kirche nicht zu erzielen.

Der Altar ist von R. Haupt (Bau- und Kunstdenkmäler I, p. 427) ausführlich beschrieben und in einem Aufsatz in der Zeitschrift für christliche Kunst*), dem kaum etwas hinzuzufügen ist, erläutert worden.



Der Schrein (h. 2,10, br. 1,60) enthält ein Allerheiligenbild. Für die Gruppierung waren die liturgischen Vorschriften de omnibus sanctis (leg. aur. cap. 162), die Hymnen und die Allerheiligenlitanei mafsgebend. An diese Grundlage hält sich auch die vollendetste Darstellung dieses Gegenstandes, die wir in Deutschland haben, das Landauerbild Dürers von 1511.**) Unsere Tafel zeigt die gleiche Anordnung und die gleichen Gruppen in den vier Parallelschichten, wie der vom Lübecker Claus Berg für die Knutskirche zu Odense auf Fünen gearbeitete Altar.***) Nur im einzelnen weicht er ab. Die oberste Schicht zeigt Gott Vater, wie bei Dürer, gerade über dem Kreuz die Madonna, Engel und Putten. In Odense befindet sich über dem Kreuz die Krönung Mariä durch Vater und Sohn. Die 2. Schicht unter den Armen Christi enthält, wie in Odense, links die Patriarchen und Propheten, rechts die Apostel und Evangelisten. Wir erkennen: David, Moses, Johannes der Täufer; — Petrus, Johannes,

*) No. 2, 1899 S. 33—38 mit Abbildung.

**) F. X. Kraus a. a. O. II 1, 438.

*** F. Beckett a. a. O. Taf. XXXVIII u. ff. Text S. 96 u. ff.

Paulus, Marcus. Die dritte Schicht zeigt, wie in Odense, die männlichen Heiligen und Märtyrer: Christophorus, Georg und Cyriacus mit einem nackten Besessenen unmittelbar vor dem Kreuze. Auf der rechten Seite überwiegen, wie bei Claus Berg, die geistlichen Typen. Die unterste Schicht wird durch die weiblichen Heiligen ausgefüllt, unter denen wir Dorothea, Magdalena und Anna erkennen. Umgeben wird das Ganze von einem Kranz von Rosen, in deren Anzahl Haupt*) wohl mit Recht symbolische Anspielungen vermutet. — Claus Berg hat diesen Rosenkranz nicht. Die vier Ecken werden oben von Engeln, unten von den geistlichen und weltlichen Ständen ausgefüllt. Die Staffel enthält in 5 Feldern 15 zwar etwas sorgfältiger, aber keineswegs gut durchgeführte Figürchen. Je nachdem man die erste Gestalt mit Haupt für den h. Leonhard oder für den h. Magnus hält, haben wir die 14 resp. 15 Nothelfer: Eustachius, Cyriacus, Aegidius, Katharina, Erasmus, Margaretha, Christophorus (in der Mitte), Dionysius, Blasius, Georg, Barbara, Veit, Achatius und Pantaleon.

Eine Deutung der 4 Flügelfelder mit ihren ganz rohen Darstellungen vermögen auch wir nicht zu geben. Das erste Feld zeigt 3 Engel im Kampf mit Ungetümen, („Sieg der himmlischen Heerschaaren über die Mächte der Hölle“ Haupt). Im 2. Felde sehen wir 5 Männer, eine Frau und ein Kind mit betender Gebärde, geführt von einem Engel, der nach oben weist, wo eine Anzahl Wesen, in denen wohl Verzweiflung zum Ausdruck gebracht werden sollte, bis Brust und Hals in felsartigen Gebilden stecken. Haupt möchte hierin, offenbar wegen des einem Pferdekopf ähnlichen Gebildes im Hintergrund, den Durchzug der Juden durch das rote Meer sehen. — Rechts oben (3) schwebt ein mit in der Luft schwebenden (fehlenden) Dämonen kämpfender Engel über einer Anzahl bewaffneter Männer, von denen der eine in unverständlicher Weise mit seinem kurzen Schwert über dem Erdboden hantiert. Im letzten Felde (4) schwebt eine kleine Gestalt, in der wohl Christus zu erkennen ist, verteidigt von zwei Engeln (der eine fehlt jetzt) über einer Schar von sechs Männern und einer Frau, die wiederum anbetende Gebärden machen. Den Hintergrund bildet in den beiden letzten Feldern deutlich eine Felspartie. Haupt sieht hierin Christus, begleitet von „segnenden Engeln“, der seiner Mutter den Tod verkündet. Aber der Engel kann nicht als ein „segnender“ bezeichnet werden. Wir möchten in diesen stümperhaften Darstellungen eher einen Vorgang aus dem Jenseits sehen: den Kampf der himmlischen Mächte mit den Dämonen des Abgrundes und den Durchzug

*) A. a. O. p. 35: Die Rosen des Kranzes und des Kreuzesstammes bezeichnen das Lebensaltar der Mariä. Die 4 Rosen um Christi Kopf deutet H. auf das Weltall, die 10 Engel oben auf die plenitudo sapientiae.

der Auserwählten unter Führung von Engeln durch die Höllenschlucht, sowie ihre schliessliche Erlösung durch den Heiland.*)

Auch das Ornament ist unfein behandelt. Vom Geiste der „Frührenaissance"**) vermögen wir keine Spur darin zu entdecken.

Ueber die Entstehungszeit des Altares wissen wir nichts. Er ist nach Inschrift auf dem Mosesbuch 1678 neu angemalt und 1894 durch H. Sauermann in Flensburg „nach der ursprünglichen Färbung und Vergoldung" neu grundiert, bemalt und ergänzt worden.

Da wir eine ähnliche Arbeit ausser dem Claus Bergschen Altar auf Fünen im Lande nicht kennen, und der letztere die gleiche Schichteneinteilung hat, so liegt die Vermutung nahe, dass dieser in unmittelbarer Nähe Ripens aufgestellte Altar vielleicht von einem dänischen Handwerker gefertigt worden ist, der den ca. 1520***) vollendeten Altar von Odense im allgemeinen zum Vorbild genommen hat. Wir setzen unsere Arbeit in das 3.—4. Jahrzehnt des XVI. Jahrh. —

Künstlerische Absichten enthält der Altar nicht. Die Plastik kehrt eben am Ausgang der Epoche unter der Hand des Handwerkers zu jenen stammelnden Anfängen zurück, in denen das Bild nicht viel mehr als Ersatz für den Buchstaben bedeutete.

Niederländische Arbeiten.†)

Der Altar zu Segeberg.

Taf. XLIII 131, XLIV 132, 133.

Der Aufsatz auf dem Hauptaltar der alten Vizelinskirche in Segeberg (halbwegs zwischen Lübeck und Neumünster) hat eine seiner Bedeutung entsprechende Untersuchung und Bearbeitung noch nicht erfahren. Das Ausführlichste und Beste bieten noch Posselt, die kirchl. Kunst in Schleswig-Holstein (Zeitschrift für Schl.-H. L.-Gesch. Bd. XI 1881, p. 265—70),

*) Der Anregung Haupts folgend, stellt der Herausgeber der Zeitschrift f. chr. Kunst, eine zusammenfassende Behandlung der Rosenkranzbilder in Aussicht, von der vielleicht bessere Auskunft zu erwarten wäre.

**) Haupt a. a. O. p. 36. Zwischenfries des rechten Flügels.

***) F. Beckett a. a. O. p. 97.

†) Die beiden in alter Bemalung erhaltenen Bruchstücke, Taf. XXXXIII 129, 130, einer Kreuzigungsdarstellung sind im Jahre 1841 in das Mus. vaterl. Altert. nach Kiel gekommen. Sie entstammen der St Andreaskirche zu Wonsbeck dicht bei Hadersleben (vgl. 6. Ber. vat. Alt. S. 16). Die linke (in der Abbildung Fig. 130 verkehrt gestellte) Gruppe enthält noch Johannes mit der Madonna und 2 Frauen, sowie Longinus, dem wieder von einem Jüngeren die Hand geführt wird. Die andere zeigt den Bekenntnis ablegenden Hauptmann mit seiner Umgebung. Die Köpfe sind recht charakteristisch. Nach Kostüm und Bemalung halten wir diese Bruchstücke für niederländische Arbeit.

und R. Haupt (in den Baudenkmälern II 375, 76). Was sonst noch vorliegt, sind unzureichende Betrachtungen, zum Teil von Leuten, die den Altar gar nicht gesehen haben, oder gelegentliche Bemerkungen von Forschern, die zu der Frage Stellung nehmen, ob der Altar von Hans Brüggemanns Hand herstamme — eine Frage, die nach unserem Dafürhalten für denjenigen, der beide Werke, den Segeberger und den Bordesholmer Altar genau untersucht hat, überhaupt nicht mehr zur Diskussion stehen kann. Wir nennen: Kuss, die Stadt Segeberg in der Vorzeit. — Falcks Archiv V, p. 55. — 12. Bericht der Gesellschaft für Sammlung und Erhaltung vaterländ. Altertümer, 1847, p. 2 u. ff. — Schröder, Topographie von Holstein II, p. 351. — Milde, Jahrbücher für Landeskunde II, 369 ff. — Schleswigsche Kunstberichte von 1792, p. 83 u. 84. — Sach, H. Brüggemann, p. 8, 9. — Münzenberger, mittelalt. Altäre, p. 132, 33. — Deneken, Hamb. Nachr. 1895, No. 46, 47 und Posselt, Schleswiger Nachrichten 1895, No. 283, 294. — F. Beckett, Altertavler i Danmark p. 116. — Dazu H. Ranzau a. a. O. und A. Matthaei, Schnitzaltäre p. 187. — Gross ist die Ausbeute, die sich aus dieser Litteratur ergiebt, nicht. Es bedarf eben einer eingehenden Untersuchung.

<table>
<tr><td>1
Judaskuss.</td><td>2
Vor Kaiphas.</td><td>3
Geisselung.</td><td rowspan="2">7
Kreuzigung.</td><td>8
Kreuzabnahme.</td><td>9
Auferstehung.</td><td>10
Christus erscheint den Jüngern.</td></tr>
<tr><td>4
Ecce homo.</td><td>5
Händewaschung.</td><td>6
Kreuztragung.</td><td>11
Himmelfahrt.</td><td>12
Ausgiessung des heil. Geistes.</td><td>13
Christus als Weltenrichter.</td></tr>
</table>

Der quadratische Schrein misst 2,95. Die Staffel ist 0,78 hoch. — Die Flügelfelder messen 68 in der Breite und 1,32 in der Höhe. Die

beiden Seitenfelder im Schrein sind 74 cm breit. Die Figuren in der Mitte haben eine durchschnittliche Höhe von 80—84 cm, die in den Fächern ca. 60 cm.

1. Der Judaskuss. Im Hintergrunde sieht man Christus vor den 3 schlafenden Jüngern im Gebete knieen. Die Häscher steigen geführt von Judas mit dem Beutel über die Einfriedigung des Oelberggartens. Am Abhange des Oelbergs sieht man ein Häschen oder ein Kaninchen aus seinem Loche hervorlugen. Im Vordergrunde bewegen sich 9 Personen. Judas mit langem wallenden Haar und rotem Barte ist nicht als hässlicher, gemeiner Typus gegeben. Nur das wilde, rote Haar unterscheidet ihn von andern. Ausdruck und Haltung des keineswegs schwächlich gebildeten Heilands, wie er mehr mit schmerzlicher, resignierender als mit vorwurfsvoller Miene den Verrat über sich ergehen lässt, sind vortrefflich. Die Bemalung, auf die noch zurückzukommen sein wird, zeigt einen ungewöhnlich feinen Sinn für die Abtönung der Farben gegen einander. Die Mäntel sind überwiegend glanzgolden mit rotem oder blauem Futter. Auf dem blauen Mantel des Judas ist ein zierliches Rankenornament in Gold aufgemalt. Knecht Malchus trägt eine mattgrüne Schärpe mit karminroten Querstreifen. Besonders gut ist auch die bis auf die Pfoten sorgfältige Durchführung des kläffenden Hündchens im Vordergrunde.

Die Unterschrift lautet hier, wie überall, nach der Konvention der Biblia pauperum auf den parallelen Vorgang aus dem alten Testament hinweisend: Que ioab impressit amase capit oscula christus. Die unter Baldachinen stehenden Seitenfigürchen sind links ein Apostel mit abgebrochenem linken Arme, rechts eine Heilige mit hohem Kreuze.

2. Im Hintergrunde der Scene vor dem hohen Priester erkennt man in kleinen, sehr sorgfältig durchgeführten Figürchen, wie die Kriegsknechte den mit verbundenen Augen dasitzenden Heiland spottend fragen: „Wer ist es, der dich schlug?“ und hinter der schräg gestellten Mauer die Magd, die mit höhnischem Gesichte dem verlegenen Petrus seine Gemeinschaft mit Christo vorhält. Auch die Scene im Vordergrunde hat etwas Gemessenes. Neben dem Hohenpriester in karminrotem Rocke und goldenem, blaugestreiftem Mantel sieht man ein fanatisches Mönchsgesicht, das auch in Feld 4 und 5 wiederkehrt. Die Unterschrift lautet: Sponte ihesus vinctus ut Sampson sistitur Annae. Rechte Seitenfigur: Apostel mit abgebrochenen Armen.

3. Im Hintergrunde des dritten Feldes sind über einer Brüstung zwei Reliefs angebracht, die die Scenen vor und nach der Geisselung darstellen: Das Mantelausziehen und die Dornenkrönung. Auch in der Geisselung vorn wird viel weniger das Gewaltsame in der Exekution betont als viel-

mehr die Roheit der Gesinnung, die in der Gleichgiltigkeit der Schergen liegt. Man vergleiche den lächelnden Schergen links, dessen Kleidung wieder malerisch sehr sorgfältig behandelt ist. Er trägt ein purpurrot- und weissgestreiftes Beinkleid mit feinem, aufgemaltem Goldornament. Die Ruten sind nicht geschnitzt, sondern aus kleinen Reisern zusammengebunden und der Strick ist, wie auch sonst in unserem Altar, ein angemalter Bindfaden. Unterschrift: Quis venit ex bozra rubricata lanige? christus. Seitenfiguren: links Andreas, rechts ein lateinischer Kirchenvater. Was der Bischof in der Hand hält, ist für einen Rosenkranz zu gross. Vielleicht ist an ein Geisselinstrument zu denken. Dann wäre der heilige Augustinus gemeint.

4. Im Ecce homo trägt Christus einen goldenen, weiss gefütterten Mantel, unter dem der blutübersäte Körper hervorkommt, und goldenes Lendentuch. Der Ausdruck des Pilatus zeigt hier eher Spott als Teilnahme. Unter dem Volke bemerken wir zwei Mönchstypen, darunter den mit dem fanatischen Ausdruck. Einige Gesichtstypen, wie der des Reisigen neben Christus und der des Kriegsmannes rechts mit dem blauweissen Turban könnten auch bei Brüggemann vorkommen; doch fehlt ihnen das Ingrimmige, das Brüggemanns Gestalten haben. An den Köpfen fallen hier, wie auch sonst, die breiten offenen Münder mit den sichtbaren Zahnreihen auf. Unterschrift: Ecce homo salomo stat cum dyademate matris. Seitenfiguren: links Jacobus minor mit dem Walkerbaum, rechts Margarethe mit dem Dämon.

5. Die Händewaschung zeigt eine Summe charakteristischer Köpfe, vgl. besonders den links hinter Pilatus. Dieser hat den Ausdruck der Teilnahme, und auch das Fanatische des Mönches daneben ist gemildert. Der Page (Kopf zu Körper wie 9:63 cm.), der Pilatus das Wasser über die Hände giesst, zeigt eine Eleganz der Formengebung und Verhältnisse, wie sie in der gleichzeitigen niederdeutschen Kunst nicht gerade häufig vorkommen. Hinter dem mit zwei Affen gekrönten Stuhl des Pilatus sieht man seinen glanzgoldenen Palast mit silbernen Fenstern. Nur das Dachhäuschen zeigt roten Backstein. Auch der Himmel ist, wie stets der Hintergrund, glanzgolden.

Unterschrift: En iusti captant animam innocuamque trucidiant.

Seitenfigur: rechts ein Apostel.

6. In der Kreuztragung musste der Künstler die notwendigen Figuren in einen sehr schmalen Raum drängen. Das beste sind wieder die Köpfe. Maria und Johannes, hinter denen sich noch 11 Figuren drängen, zeigen zwar Teilnahme, aber bei weitem nicht die Tiefe des Ausdruckes wie im

gleichen Felde Brüggemanns. Charakteristisch für den Unterschied zwischen den beiden Künstlern ist der zuhauende Scherge. Da soll ja leidenschaftlichste Gebärde zum Ausdruck kommen. Der linke Arm ist verrenkt, der Mund schief gezogen etc. Allein in dem Kopf liegt trotz allem noch eine Bonhommie, die weit absteht von der dämonischen Kraft des Bordesholmer Meisters. Christus ist noch durch das eiserne Nagelbrett beschwert. Rechts sieht man einen nackten Schächer hinaufführen.

Unterschrift: „Ecce suum christus gerit imperium benedictus."

Seitenfiguren: links Johannes mit dem Kelch, rechts ein Bischof mit Buch, vermutlich der latein. Kirchenlehrer Ambrosius.

7. Das Mittelfeld ist für den schmalen Raum sehr figurenreich. Von Komposition ist nicht die Rede. Es ist hineingebracht, was hineingeht. Vom goldenen Hintergrunde hebt sich die goldene Stadt Jerusalem ab. Darunter sehen wir eine Felspartie, in der die sich balgenden Kriegsknechte angebracht sind, und eine grosse Schar teils berittener Reisiger. Davor stehen die Kreuze; die der Schächer bestehen aus unbehauenen Baumstämmen. Die Schächer sind auch durch ihren braunrötlichen Ton von dem weissen Körper Christi abgehoben. Vier Gruppen sind es im Mittel- und Vordergrund, die in die Augen springen und die unser Interesse in Anspruch nehmen: Longinus und die Frauen links, der Zeugnis ablegende Hauptmann und die Pilatusgruppe rechts. Der Gesichtsausdruck des Longinus, der das linke Auge, in das der Blutstropfen gefallen ist, staunend weit öffnet, während sein rechtes Auge noch blöde geschlossen ist, ist in keinem Werke Schleswig-Holsteins so gut gegeben, wie hier. Nicht minder gut ist die Gesichtsbehandlung bei dem Hauptmann rechts und seinen Begleitern. Die Gesichtsbildung ist eine andere wie in den Flügeln, aber nicht minder sorgfältig. Die Haut zeigt feine Fältchen, nicht blos am Auge, sondern auch an Wangen und Stirn, je nach dem Alter. — Maria in der Frauengruppe trägt hier, wie in den folgenden Feldern, ein schwarzes, goldberändertes Kopftuch. Besonders gelungen, soweit Ausdruck und Gebärde in Betracht kommen, ist die Gruppe der drei jüdischen Würdenträger, von denen der vorderste rechts mit allen Einzelnheiten wie aus einem niederländischen Altar genommen erscheint. Die Proportionen dieser ca. 1 Meter hohen Figuren sind sehr schlecht (Kopf zu Körper bisweilen wie 1 : 6). Die Ornamente auf dem Gewande der hohen Priester, wie auf den Rüstungen sind aus Metall aufgesetzt. Links unten am Kreuzesstamm, hinter dem Schreiber, und hart rechts in der Mitte kommen zwei Mohren zum Vorschein. An beiden Seiten in der Mitte befinden sich Konsölchen. Links kniet darauf noch ein kleiner Engel in silbernem Gewande. Der rechte fehlt.

Die Unterschrift lautet:

Ut serpens moysi vivus mortale fugabat,
Sic pia mors domini peccati vulnera sanat.

8. Mit der Kreuzabnahme ist die Beweinung verbunden. Prächtig ist die würdevolle Greisengestalt des Joseph von Arimathia. Magdalena, zu der sich Nicodemus wendet, eilt schon voraus. Im Hintergrunde rechts oben ist die Grablegung dargestellt. Seitenfiguren: links Hieronymus mit dem Löwen, rechts ein Apostel ohne Attribut.

Unterschrift: Unicus ut natus fletur christus tumulatus.

9. In der Auferstehung sind drei Scenen im Hintergrunde angebracht: Ganz oben links erscheint Christus mit grossem Strohhut der Maria Magdalena als Gärtner. Rechts von den Bäumen, die hier wie überall naturalistisch und ganz anders, wie im Bordesholmer Altar, gebildet sind, erkennen wir die Höllenfahrt. Darunter sehen wir die zum Grabe schreitenden Frauen. Seitenfiguren: links Jacobus der ältere, rechts eine Heilige mit Buch.

Unterschrift: Ut de pisce Jonas christus de morte redivit.

10. Christus begegnet den Jüngern und Maria. Petrus ist vor ihm in die Kniee gesunken, Johannes, rechts, ist im Begriff dasselbe zu thun. Der Jünger hinter Petrus hat den Christustypus. Gut beobachtet ist, wie der Jünger hinter Johannes im höchsten Staunen über das Wunder die Hand vor den Mund hält. In der Landschaft hinten legt Thomas die Hand in die Wundenmale. Seitenfigur rechts: ein Apostel mit abgebrochenen Händen.

Unterschrift: Christi sancta thomas dum tangit vulnera credit.

11. In der Himmelfahrt sind besonders die Gestalten des Johannes und der Maria sorgfältig behandelt. Die Nägel an den Händen sind fein modelliert. Das weisse Tuch, das Johannes in der Linken hält, ist durch feine, schwarze Linien gedämpft, wie überall, wo reines Weiss verwandt ist. Seine Haare sind golden, aber nicht mit Glanzgold überzogen, sondern so dass der Schimmer wie goldblond wirkt. Seitenfiguren: links Papst Gregor, rechts ein Klerikus. Es kann aber auch wohl ein Apostel gemeint sein.

Unterschrift: Sanctus sanctorum christus petit alta polorum.

12. Die Ausgiessung des heiligen Geistes findet in einem Innenraum mit silbernen Fenstern statt. Die Figuren im Hintergrunde sind hier ganz flach gehalten. Die Blätter der Bücher sind neu bestrichen. — Seitenfiguren: links Petrus, rechts Barbara.

Unterschrift: Quem spondet psalmus est missus spiritus almus.

13. Links neben dem Weltenrichter weist die Madonna auf ihre entblösste, gut gebildete Brust hin. Rechts kniet der Täufer. Zwischen ihnen erkennt man unter den Auferstehenden ein bis zur Hälfte entblösstes Weib, das in seinen Formen viel weicher gebildet ist, als die nackten Frauengestalten Brüggemanns, ferner einen Mann mit Klerikertypus und eine bekleidete Gestalt. In der Felsschlucht darunter, wo die Dämonen des Abgrunds hausen, verhüllt links eine Gestalt ihr Haupt mit dem Gewande. Rechts wird ein Mann vom Höllenrachen verschlungen. Im Hintergrund erkennt man Adam und Eva, die von Petrus und einem Engel vor der Paradiesespforte empfangen werden. An der goldenen Himmelspforte sehen wir wieder einen roten Backsteingiebel. Seitenfigur rechts: Paulus mit dem Schwert.

Unterschrift: Sic veniet supera vindex moturus et ima.

* *
*

Die Erhaltung des Altaraufsatzes ist, soweit die Schnitzerei in Betracht kommt, eine treffliche zu nennen. Der überhängende Sims oben ist neu. Der Altar war ein Pentaptychon und enthielt nach dem malerischen Können, das sich an den Schnitzereien offenbart, sicher auf der Aussenseite und den Aussenflügeln wertvolle Gemälde, deren Untergang sehr zu bedauern ist. Statt deren sehen wir heute wertlose Malereien aus dem 17. Jahrh. Sie rühren ebenso, wie das vor die Staffel genagelte Brett, laut dort befindlicher Inschrift*) von einer durch den Königl. Amtsschreiber Nikolaus Brüggemann und seiner Frau im Jahre 1668 veranlassten Verunzierung des Werkes her. Vielleicht damals oder später hat auch Jemand fast alle blauen Töne mit einer himmelblauen, unangenehmen Farbe überstrichen, dabei die feinen Goldornamente, die sich auf dem ursprünglichen, sehr viel matter gehaltenen Blau befanden, nicht verschonend. Auch das spärliche Weiss ist hier und da durch ein schreiendes Kalkweiss ersetzt. Sonst ist die unter starker Anwendung von Leinwandgrund aufgetragene ursprüngliche Bemalung so vortrefflich erhalten, wie nur an wenigen der uns bekannt gewordenen Werke. Der Grund davon liegt nicht blos in günstigen Zufällen, sondern vor Allem in der meisterlichen Technik, die angewandt worden ist. Es wird wenige Werke geben, in denen auch das Silber nach 400 Jahren so wenig von seinem Glanze verloren hat.

*) Die Inschrift lautet: „Dieses Altar hat Gott zu Ehren und der Kirche zu Zier vermahlen lassen der hisige Königl. Amtsschreiber Nicolaus Brüggemann anno 1668." — Für die Bezeichnung dieses Amtsschreibers als Nachkommen oder Verwandten des Bordesholmer Meisters, die sich vielfach findet, haben wir keinerlei Anhalt gefunden.

Wollen wir nun zu einer Wertbestimmung des Künstlers übergehen, so wird zunächst die Vorfrage zu entscheiden sein, ob wir es mit einem oder mit mehreren zu thun haben. Denn in der That bestehen zwischen dem Mittelfelde und den kleinen Fächern so wesentliche Unterschiede, dass sie nicht unbeachtet bleiben können. — Die Proportionen sind bei den grösseren Figuren in der Kreuzigung sehr viel ungünstiger. Man sieht eine Gesichtsbildung mit eingebogener Nase, die in den Flügeln nicht so auffällt. Der Mund ist in der Regel klein und zusammengekniffen. Die Hände sind meist nicht so sorgfältig durchgearbeitet. Am auffallendsten ist, dass die Haarbehandlung etwas Unsicheres, Ungeschicktes hat, gegenüber der klaren Anlage und dem sicheren Schnitt in den Scenen. Die zahlreichen Metallaufsätze endlich auf Gewandsaum und Rüstung finden sich nirgends in den Bildern.

Aber andererseits haben wir doch denselben Geist, der auch in den Flügelbildern zum Ausdruck kommt, die gleiche unklare, gedrängte Gruppierung, das gleiche Mafshalten im einzelnen. Die Bemalung ist eine völlig einheitliche, ebenso die Gewandbehandlung. Und es kehren doch auch hier Eigentümlichkeiten in der Gesichtsbildung aus den Flügeln, wie z. B. der offene Mund, der die Zahnreihe sehen lässt, vereinzelt wieder.

So haben wir es doch mit einem Geiste zu thun, der über dem Ganzen lagert, wobei es ja nicht ausgeschlossen ist, dass die im Einzelnen abweichende Art eines Gehilfen, der nach dem Entwurf und im Sinne des Meisters arbeitete, an dieser oder jener Stelle stärker hervortritt.*)

* *
*

Der Künstler weicht von der Konvention nicht ab. Er will innerhalb derselben Vorgänge aus einer Welt der Heiligen geben, die eine fromme Gesinnung erwecken. Er ist weit mehr Idealist als Realist. Er erzählt breit und ausführlich, durch Hintergrundsscenen den Uebergang von einem Vorgang zum andern vermittelnd, sodass kaum ein herkömmliches Bild der Passion fehlt. Aber der Meister steht nur mit einem Fusse in der Wirklichkeit. Die Menschen**), die er giebt, sind gut beobachtet in ihren einzelnen Handlungen und Kostümen; aber der Himmel und die Häuser, die,

*) Wir haben ja fast an allen grösseren Werken die Beobachtung gemacht, dass eine Mitwirkung von Gehilfenhänden angenommen werden muss; was ja auch an sich vollkommen wahrscheinlich ist. Dabei sehen wir oft, dass gerade das Mittelfeld ungünstiger behandelt ist. Man sollte meinen, dass der Meister gerade dieses Hauptstück sich zu alleiniger Ausführung vorbehielt. Aber es ist auch denkbar, dass dies Mittelfeld, namentlich wenn es sich um die Kreuzigung handelte, als etwas Geläufiges, in allen Einzelheiten Feststehendes den Gehilfen überlassen wurde, während der Meister sich auf die scenischen Darstellungen warf, wo er leichter Eigenes zu geben in der Lage war.

**) Hier und da auch die Tiere (vgl. das Hündchen in 1).

Gewänder und zuweilen auch die Haare sind golden, und die Komposition der Gruppen hat nichts mit der Wirklichkeit gemein. Es kam dem Künstler weniger darauf an, den Beschauer die einzelnen Handlungen mit durchleben zu lassen, als vielmehr darauf, zur Andacht zu stimmen, in eine weihevolle Gemütsverfassung zu versetzen.

Das erreicht er einmal durch das Maſshalten in Ausdruck, Gebärde und Haltung. Die drastischsten Vorgänge sind möglichst in den Hintergrund versetzt. Die Leidenschaft ist überall abgetönt, gedämpft. Sein Judas hat nichts Abstossendes (1). Bei der Charakteristik des Heilands kommt er über die Schilderung eines ruhigen Uebersichergehenlassens nicht hinaus. Nirgends ist heftige Leidenschaft, nirgends eine grosse Kraft. Treffend sagt Deneken:*) „Auch die Physiognomieen der schlimmsten Gesellen sind alles andere als abschreckend."

Das zweite und bei weitem wichstigste künstlerische Ausdrucksmittel für seinen Zweck ist die Farbe. Er lässt das plastische Fühlen zurücktreten hinter dem malerischen. Das zeigt sich schon in der Vorliebe für die landschaftlichen Hintergründe, die sorgfältig detailliert und perspektivisch behandelt sind. Vor allem aber ist er ein Meister der Farbe; und hier gebührt ihm das höchste Lob, was dem Plastiker versagt werden muss. Posselt**) hat Recht, wenn er sagt, dass es sich hier nicht um einen Anstrich handelt, sondern dass der Künstler auf dem geschnitzten Holz, wie auf der Fläche eines Gemäldes malt. Man beachte z. B. wie das Rot der Brustwarzen sich allmählich aus dem Weiss der Haut entwickelt (vgl. Feld 8 und 13). In die Augen bringt der Meister Leben. Iris und Pupille sind bläulich schwarz umrändert. Der Ring dazwischen ist in der Regel hellbraun gehalten mit Lichtern, die dem Auge das Tote vollständig nehmen. Aber mehr als das. Er zeigt hierin und darin, dass er z. B. die zurücktretende Seite des Gesichtes im Weiss und Rot heller hält, dass er nicht bloss wie auf der Fläche des Gemäldes malt, sondern, dass er auch mit dem Körperschatten der Plastik rechnet. — Und die Abtönung der Farben gegeneinander ist von äusserster Feinheit. Quantitativ überwiegt das Glanzgold durchaus, aber das Auge wird dadurch nicht unangenehm berührt, weil das Gold zurücktritt neben dem matten Silber, dem gedämpften Grün, dem verschiedenen Rot, Blau, Schwarz und Weiss. Jede Farbe ist mit Rücksicht auf die Nebenfarbe behandelt. Man beachte die grünen, rotgestreiften Schärpen (in 1 und 5)! Ueber das Weiss, wo es an Gewändern und Tüchern vorkommt, ist ein feines Netz schwärzlicher Linien gelegt, sodass das Grelle

*) A. a O. „Die Figuren haben ein civilisierteres, städtisch-bürgerliches Gepräge und zeigen ruhiges Temperament."

**) A. a. O., S. 265.

verschwindet. Die Farbflächen sind gross genug, dass jede Farbe mitsprechen kann, so dass das Ganze keinen bunten, unruhigen Eindruck macht, vielmehr die feierliche, gemessene Stimmung, die der Künstler geben wollte, allein schon durch die Farbe erreicht wird. Man braucht gar nicht näher heranzugehen, — auch bei genauerem Betrachten löst sich das Figurengewirr kaum zu klaren Eindrücken auf —; schon aus dem Betrachten vom Mittelschiff aus empfängt man einen starken Eindruck. Hierin besitzt das Werk einen absoluten, und zwar hohen Kunstwert. Wer zur Klarheit über die Berechtigung farbiger Plastik kommen will, dem darf ruhig empfohlen werden, vor diesem Werke Studien zu machen.

Die Frage nach der Persönlichkeit des Künstlers ist, soweit Hans Brüggemannn in Betracht kommt, nach dem Gesagten eigentlich schon entschieden. Heinrich Rantzau berichtet zwar an zwei Stellen ganz bestimmt, dass der Segeberger Altar von Hans Brüggemann sei. Aber der Befund des Werkes macht diese Nachricht hinfällig. Das Aehnliche besteht nur in Dingen, die allgemein in der niederdeutschen Kunst üblich sind. In allem Wesentlichen sind die Werke total verschieden. Auf das verschiedene Maſswerk und den schlichten Aufbau des Segebergers Altars (vgl. Deneken) wollen wir kein Gewicht legen. Aber wir haben oben die Dinge zusammengestellt, die für Brüggemann bezeichnend sind, und wir können an der Hand dieser Kriterien nun nachweisen, dass der Segeberger Meister von ganz anderer, zum Teil gerade entgegengesetzter Art ist.

Der Sinn für grosse Linien, den Brüggemann doch auch in sorgsam aus den Gruppen herausgehobenen Einzelfiguren zur Geltung zu bringen weiss, fehlt unserem Meister. An Stelle der klaren, schlichten, oft allzu symmetrischen Komposition Brüggemanns sehen wir hier überall ein verworrenes Gedränge. Von der gewaltigen Kraft der Charakteristik, die sich in Brüggemanns stämmigen, gravitätischen Gestalten offenbart, hat der Segeberger nichts. Wie zahm sind seine Henker und Schergen gegen die ingrimmigen Gewaltmenschen Brüggemanns! — Die steifen unbeteiligten Statistenfiguren Brüggemanns fehlen. Die Christusgestalt ist beim Segeberger keineswegs bewusst schwächlich gebildet, sondern sie überragt meist die Umgebung. Die Körperproportionen sind gerade umgekehrt. Neigt Brüggemann zu zu kleinen Köpfen, so macht sie der Segeberger leicht zu gross. Wird Brüggemann im Grossen besser, so wird unser Meister plumper. Die Trapezmuskeln sind nicht betont. Das durchdrücken der Kniee fehlt, und die ausgesprochene Gesichtsbildung Brüggemanns hat der Segeberger, wenn auch ein paar Köpfe an einige der 400 Brüggemannschen erinnern, was wohl auf den niederdeutschen Typus gehen dürfte, nicht. Auch erscheint es nicht wahrscheinlich, dass ein

Meister, der über einen so ausgesprochenen Farbsinn verfügt, sich zu einem Verzicht auf die Farbe verstanden hätte. Kurz, auch wenn wir den Segeberger Altar anderthalb Jahrzehnt früher setzen wollten als den Bordesholmer, so erscheint es doch ausgeschlossen, dass ein und dieselbe Persönlichkeit zwei so grundverschiedene Werke geschaffen haben könne.*) Dem gegenüber muss die Autorität des sonst zuverlässigen Heinrich Rantzau zurücktreten**), und es wird zu beachten sein, dass Coronaeus, der im Laufe der Untersuchung an Glaubwürdigkeit gewonnen hat, von Segeberg nichts berichtet.

Es handelt sich also um einen anderen einheimischen Meister oder um einen auswärtigen. Dass es im Lande an beachtenswerten Künstlern

*) Wir befinden uns hier in Uebereinstimmung mit Deneken a. a. O. und Fr. Beckett a. a. O., p. 116: „mellem Alter tavlerne i Segeberg og Slesvig er der ikke den ringeste kunstneriske Lighed.“ Vgl. Schnitzältäre p. 187.

**) H. Rantzau berichtet, wie oben angegeben, nach Westphalen bei Bordesholm in Parenthese: („qui haud minori artificio tabulam insignem in templo Segebergensi existentem sculpsit“) und bei Husum: „Joa. Br., qui, (ut supra dictum) praeter al. mon. excellentissima tabulas Bordesholmi et Segebergae reliquit plane stupendas.“ — Dass Rantzau auch sonst wohl einmal irrt, darüber vergl. z. B. Lappenberg: Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs 1864, p. 53,1. — Wie der Irrtum in der von Westphalen herausgegebenen descriptio Rantzaus entstanden sein könnte, darüber vermögen wir nur Vermutungen zu äussern. Zunächst ist festzustellen, dass Westphalen, als er 1739—1745 die 1597 vollendete descriptio herausgab, das Original Heinrich Rantzaus offenbar nicht benutzt hat. Denn er schreibt praefatio 9: „praeclarum hoc manuscriptum Ranzovianum, quod authenticum etiam nunc superest, cuius apographum manu ipsius Ranzovii passim in margine emendatum ad manum habuimus, ex quo nunc demum in publicum prodit.“ — Da es nun auffallen muss, dass bei der besonders ausführlichen Beschreibung Segebergs (Westph. p. 23—28), wo Rantzau Amtmann war, und wo er die Grabmonumente in der Kirche aufzählt, vom Altare nichts gesagt ist, und dass die Bemerkung bei Bordesholm in Klammern steht und bei Husum mit „ut supra dictum“ eingeführt wird, so kann man auf die Vermutung kommen, dass die Bemerkungen über Segeberg vielleicht bei Ranzau ursprünglich gar nicht gestanden haben, sondern Zusätze sind, die irgendwie zum Manuskript hinzugefügt worden sind. Es wäre deshalb dankenswert, wenn es gelänge festzustellen, ob und wo das Originalmanuskript Rantzaus noch vorhanden ist, und ob auch darin die Bemerkungen über Segeberg vorkommen. — Nicht ganz unbeachtet darf auch die Bemerkung bleiben, die sich in den Schleswigschen Kunstbeiträgen von 1792 Heft 2, p. 82 in der „ausführlichen Beschreibung des schönen Brüggemannschen Altars etc.“ findet. Da heisst es bei der Erwähnung des Segeberger Altars: „Dieser soll nicht von Brüggemann, sondern von seinem Gehilfen und Mitmeister seyn, und ist derselbe, welcher zu Brügge gestanden, von dort aber nach Segeberg transportiert worden.“ Und bei der Erwähnung der Nachricht des Coronaeus zu Brügge auf S. 84, sagt der Verfasser noch einmal: „Dies ist der gegenwärtig in der Segeberger Kirche befindliche Altar.“ Jürgensen, der sich um die ältere Holzplastik gekümmert hat, hat jedenfalls bestimmt zu wissen geglaubt, dass unser Altar ursprünglich nicht in der Segeberger Kirche gestanden hat. Da sich nun die Nachricht, dass der Altar von Brügge fortgekommen ist, wie wir oben gesehen haben, bestätigt, so könnte ja auch daran etwas Richtiges sein, dass unser Altar nicht von Anfang an für Segeberg bestimmt war. Die Beziehung zwischen Segeberg und Brügge ist offenbar falsch. Letzteres spricht ja freilich wieder dagegen, dass man auf die Notiz grossen Wert legt.

neben Brüggemann nicht gefehlt hat, haben wir schon gesehen. Betrachtet man aber das Mittelfeld unseres Altars, so wird man auf niederländischen Ursprung schliessen. Schon Deneken*) hat dies ausgesprochen, ohne freilich seine Ansicht weiter zu begründen. Die Gruppe der Hohenpriester um Pilatus mit ihren sonderbaren Kopfbedeckungen erscheint in allen Einzelheiten wie aus einem der flandrischen Altäre herausgeschnitten. Man vergleiche auch die Veronika mit der gleichen Figur im Passionsaltar zu Gheel. Nun giebt es zwar in den scenischen Darstellungen, wie wir gesehen haben, etwas von der Art des Mittelfeldes Abweichendes. Aber auch da findet man die Züge, die zwar einzeln nicht zwingend wären, die aber in ihrer Gesamtheit, zusammengehalten mit dem Eindruck des Hauptfeldes, zu der Ueberzeugung führen, dass dieses Werk aus der niederländischen Kunstsphäre stammt. Das Ornament zeigt zwar nicht ausgesprochen jene stalaktitenartigen Bildungen, aber doch eine daran erinnernde Doppelreihe von Ueberhängen. Auch die Kopfbedeckungen, die krummen Säbel, die Vorliebe für blau-weiss-rote Fransen an den Gewändern weisen dorthin. Hinzukommt der ausgesprochen malerische Charakter mit der starken Verwendung von Glanzgold. Zwar dass das Werk nicht von denselben Händen wie der Güstrower und der Lübecker Briefkapellenaltar ist, ist zweifellos. Aber es gab sicher ausser Brüssel und Antwerpen noch andere Werkstätten. Ob unser Altar, an dem irgend eine Marke nicht zu finden war, nun direkt importiert ist, oder ob er vielleicht von einem niederländischen Meister, der sich im Lande niedergelassen und der vielleicht auch hier seine Gehilfen für die Werkstatt gefunden hat, herstammt, das wird wohl nur durch Auffindung bestimmter Angaben entschieden werden können. Die zuletzt genannte Annahme würde manches in den Flügelscenen erklären, und es mag auch darauf hingewiesen werden, dass wir in einzelnen Zügen der kleinen Fächer, dem stark wallenden Haare (in 1), der Freude an landschaftlichen Hintergründen etc. an den Meister des Heider Reliefs erinnert wurden. Doch sind die Dinge nicht ausreichend, um etwa zu dem bestimmten Schlusse zu führen, dass ein Gehilfe, der am Segeberger Altar mit gearbeitet hat, in den Heider Arbeiten wiederzuerkennen sei.

---

*) A. a. O. „Stilverwandt sind der Marienaltar von 1518 in der Briefkapelle der Marienkirche zu Lübeck und der von dem Brüsseler Bildschnitzer Jan Bormann zu Anfang des 16. Jahrh. für die Pfarrkirche zu Güstrow gefertigte Altar. Die Verwandtschaft lässt darauf schliessen, dass sowohl der Lübecker als der Segeberger Altar niederländische Arbeiten sind, aber die Uebereinstimmung geht nicht so weit, dass man etwa den Segeberger Altar Jan Bormann zuschreiben dürfte.“ — Beim Lübecker Marienaltar von 1518 braucht man nichts weiter zu schliessen, denn er trägt an mehreren Stellen auf dem Kopf und zwischen den Füssen der Figuren das Händchen von Antwerpen, wie er sich auch sonst in jedem Zuge als flandrische Arbeit erweist.

Der Antwerpener Altar zu Ulkebüll auf Alsen.

Taf. XXXXV, 134, 135 und XXXXVI, 136.

Der jetzt wieder auf dem Hauptaltar aufgestellte Altaraufsatz aus Ulkebüll, dicht bei Sonderburg, liefert den zuverlässigen Beweis, dass auch nach Schleswig-Holstein im Anfange des 16. Jahrh. aus den Niederlanden importiert worden ist.

Der Altar ist ein Pentaptychon. Die äusseren Flügel des kleinen Aufsatzes auf dem Schrein fehlen heute. Die äusseren Flügel des Schreins sind verkehrt eingehängt, und die Photographien, Taf. XLV und XLVI, geben natürlich den heutigen Zustand wieder. Der ursprüngliche wird nebst dem Gegenständlichen aus nebenstehenden Skizzen ersichtlich.

Der Schrein (h. und br. 120, mit Aufsatz h. 160) zeigt die Anbetung der Könige in ca. 58—60 cm. grossen Figuren. Die anmutig gebildete Madonna sitzt auf goldenem Thronsessel und hält das nackte Kind mit beiden Händen vor sich hin. Sie trägt ein goldenes Mieder, blauen, goldgestreiften und rotgefütterten Mantel. Hinter ihr fressen Ochse und Esel unter einem Laubdach aus der Raufe. Joseph mit Rosenkranz und Stab in blauem, goldgestreiftem Mantel und blauem, rotgefüttertem Rock steht neben ihr und lüftet seine Mütze. Zur Seite sieht man zwei Herolde mit schwarzweissen Stäben. Der links mit dem Federbarett auf dem Rücken und einem verkehrt eingesetzten rechten Arm ist voll geschnitzt, der rechts nur soweit er sichtbar ist. Dasselbe ist auch bei den übrigen Feldern der Fall, die aus zwei Schichten bestehen, genau wie an der Antwerpener Arbeit in der Lübecker Briefkapelle. Die drei Könige tragen glanzgoldene, blaugefütterte Mäntel. Der rechts mit dem Negertypus hat eine sehr unglückliche, tänzelnde Haltung. Das etwas defekte Ornament zeigt den den Flanderern eigentümlichen Abschnitt der Ueberhänge.

Der linke Flügel zeigt in nur ca. 29 cm grossen, aber im einzelnen, was Hände und Füsse angeht, sehr viel sorgfältiger als im Mittelfelde geschnitzten Figürchen oben die heilige Sippe in ähnlicher Gruppierung, wie im Goschhofaltar. Unten sieht man das Martyrium der heiligen Katharina. Der vom Blitz erschlagene Vater liegt vor ihr. Dahinter stehen drei Würdenträger, auf die der Vorgang wenig Eindruck macht, und die dem Henker den Befehl geben, das Schwert zu gebrauchen. In dem Tod Mariä auf dem rechten Flügel liegt Maria in goldenem Bette. Den Lesenden vor ihr würde man für Petrus halten, wenn nicht die beiden Hinterfiguren durch Schlüssel und Schwert als Petrus und Paulus charakterisiert wären. In der Gregorsmesse darunter fällt die genau dem Kultus entnommene Behandlung der Chorknaben auf.

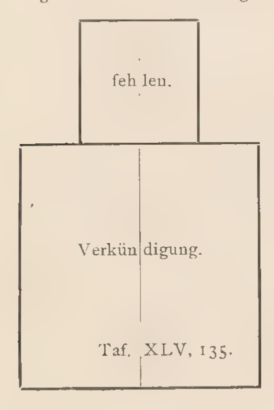
Taf. XLV, 134. Bei geöffneten Innenflügeln:

	Krönung Mariä.	Katharina.	
Die heilige Sippe.	Anbetung der Könige.		Mariä Tod.
Martyrium der Katharina.			Gregors Messe.

Bei geschlossenen Innenflügeln:

	Joh. der Täufer.	Nicolaus.	
Franziskus mit dem Kinde.	Madonna mit Kind.	Katharina.	Stigmatisation des Franziskus.
Taf. XLVI, 136.	Taf.	XLV, 136.	Taf. XLVI, 136.

Bei geschlossenen Aussenflügeln:



Die Gemälde gehören, wie schon Haupt bemerkt, zu dem Besten, was sich im Lande findet; doch stehen die Hüttener Bilder der Arbeit in der Zeichnung recht nahe. Die Madonna hat fast dasselbe Gesicht mit der hohen Stirn, doch ist die farbige Behandlung in Ulkebüll sehr viel weicher. Maria in purpurrotem, blaugefüttertem Mantel steht mit dem Kind auf dem Arme vor einem Baldachin, der in einer Landschaft aufgestellt ist. Darüber schweben Engel in rosafarbenen Gewändern. In ähnlicher Weise ist Katharina in rosafarbigem Kleid mit Brokatmantel in die Landschaft gestellt. Beide Gestalten sind übertrieben schlank.

Die jetzt verkehrt angebrachten Aussenflügel zeigten innen (Taf. XLVI) links den heiligen Franziskus mit dem Kruzifixus, wie er das Kind auf dem Buch tragend durch die Landschaft schreitet. Rechts sieht man seine Stigmatisation, gegenständlich genau nach dem Herkommen (vgl. dasselbe Bild von Meister von St. Severin im Wallraf-Richarz-Museum in Köln). Ausgezeichnet ist die Luftperspektive der Landschaft mit einem Kloster im Mittel- und blauen Bergen im Hintergrunde

Der geschlossene Altar zeigte die Verkündigung (Taf. XLV, 135). Die Madonna in weissem, blaugefüttertem Mantel und blauem Untergewande kniet vor einem Betpult in fast gleichem Interieur, wie auf dem Hüttener Bilde. Die Säulen zeigten schon Renaissancemotive. Der Engel in hellblauem Gewande und rotem Ueberwurf schreitet in lebhafter Bewegung in das Gemach. Die Köpfe sind sehr viel ausdrucksvoller und feiner durchmodelliert als in Hütten.

In der Schnitzerei,*) die uns hier in erster Linie interessiert, fällt das besonders Feierliche in der Auffassung der Anbetung auf. Die Scene mit der Madonna auf dem Goldthron und den beiden Herolden zur Seite wirkt wie ein Vorgang, für den das höfische Ceremoniell vom Anfang des 16. Jahrh. das Vorbild abgegeben hat. Schnitzerei und Gemälde stammen wohl sicher aus einer Werkstatt, und der Künstler steht, wie wir das bei den Niederländern gewohnt sind, als Maler weit höher als als Plastiker.

Die Herkunft aus einer flandrischen, und zwar aus einer Antwerpener Werkstatt, auf die an sich jeder Zug in dem Altärchen hinweist, wird hier einmal ausdrücklich bezeugt durch das Händchen von Antwerpen, das auf dem Kopfe des linken Herolds, auf dem Josephs und sonst eingebrannt ist.

*) Haupt (a. a. O. II, p. 435) hat das Werk in üblem Zustande an „kaum zugänglichem“ Orte gesehen und daher nicht ganz zutreffend beschrieben. Es hat inzwischen eine Restauration erfahren, die jedoch an den Gemälden gar nichts und an der Schnitzerei nur wenig verdorben hat.

II.

Die Entwicklung der Holzplastik in Schleswig-Holstein — ca. 1530.*)

Aufgabe des kurzen zweiten Teiles ist es, die Ergebnisse aus dem Vorigen zusammenzustellen.**) Es handelt sich darum, unter Weglassung des Kleinkrams der Forschung darzulegen, welche Wandlungen 1. der Ideenkreis und die Stellung der Kunst im Volksleben, 2. das künstlerische Empfinden und 3. das technische Können durchgemacht haben, und welches Resultat sich aus unseren Darlegungen über die Herkunft der Kunstwerke ziehen lässt. Letzteres wird in einem besonderen Abschnitte geschehen. — Wir haben ja nur einen beschränkten Zweig der bildenden Kunst, die Holzplastik, im Auge. Das aber ist bei weitem der wichtigste von allen, die im Lande gepflegt worden sind, und so glauben wir, dass das Gesamtbild bezeichnend für das Kunstleben im Lande überhaupt sein wird. Die Malerei scheint nach den erhaltenen Resten sehr zurückgestanden zu haben. Die Baukunst allerdings ist von Bedeutung, wenn sie sich auch wohl nirgends über das Niveau erhebt, das uns sonst aus Deutschland bekannt ist. Eine eingehende Untersuchung derselben, die uns hier fern liegt, dürfte namentlich für die ältere Zeit das Bild wesentlich ergänzen. Dasselbe gilt von den plastischen Arbeiten aus Stein und Stuck.

Unser Kunstzweig setzt nach den erhaltenen Spuren erst um 1200 ein, also zu einer Zeit, in der die grosse germanische Kunstepoche, die wir die romanische zu nennen gewohnt sind, und über deren Zusammenhang mit nordgermanischen Einflüssen die Forschung noch lange nicht abgeschlossen ist***), einem anderen Kunstempfinden, das wesentlich vom Westen beeinflusst wurde, Platz machen wollte. — Es ist nicht Willkür, wenn wir die Abschnitte zunächst ungefähr nach den Jahrhunderten begrenzen. Denn aus inneren Gründen ist um die Wende des 13. und 14., dann um die des 14. und 15. Jahrh. eine tiefgreifende Wandlung in allen Beziehungen zu konstatieren. Und zwar macht sich die veränderte Richtung beidemal schon in den letzten Jahrzehnten des ablaufenden Jahrhunderts bemerkbar. Ein weiterer Wandel vollzieht sich um die Mitte und am Ausgang des 15. Jahrhunderts.

---

*) Vgl. dazu das chronologisch geordnete Verzeichnis am Schluss.

**) Dabei wird natürlich auch das Resultat unserer früheren Arbeit: „Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre etc.“ zu berücksichtigen sein.

***) Vgl. Seesselberg a. a. O.

I. Von ca. 1200 bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts.

1. Was uns an Holzschnitzereien*) erhalten ist, beweist, dass man sich bis zum Ausgang des 13. Jahrh. auf Kruzifixe, Kreuzgruppen mit Maria, Johannes, Engeln und dem jüngsten Gericht, die über dem Altar ihren Platz fanden, ferner auf Ausschmückung des Altars durch Antependien, einzelne Figuren und Passionsscenen, die an der Chorwand über dem Bogen angebracht waren, beschränkt hat. Vielleicht kommen daneben auch Einzelfiguren an den Pfeilern vor (vgl. oben den „Ciborien"-altar zu Schleswig). Die Maſse der Figuren (80 cm bis Lebensgrösse) im Verhältnis zu den kleinen Kirchen, ihre Ausführung und Anbringung, beweisen, dass man sich noch an die ganze Gemeinde wandte, dass an einen sich aristokratisch abschliessenden Klerus noch nicht gedacht wurde. Noch wird der Kleriker zur Erbauung und Belehrung für die Laien geschaffen haben.

Nur die grossen Heilswahrheiten werden zur Anschauung gebracht, das Leiden des Herrn, das jüngste Gericht, die Erlösung aus dem Höllenrachen durch den Heiland, ferner die Hauptvertreter seiner Lehre, die Apostel und Evangelisten. Auf eine Vertrautheit mit den Heiligengeschichten und der Legende wird, nach dem Erhaltenen zu urteilen, noch nicht gerechnet; und das Erhaltene stellt offenbar nur die geringen Spuren eines allgemein verbreiteten Usus dar. Die Kreuzigungsdarstellung beschränkt sich auf wenige Figuren. Doch kommen die Schächer schon vor.

2. Eigentliche Freifiguren dürften, wenn man den Ciborienaltar in Betracht zieht, schon vorgekommen sein. Die Kruzifixe und Kreuzgruppen aber sollen nur von vorne gesehen werden, wie denn die Figuren überwiegend auf der Rückseite nicht durchmodelliert sind. Eine vertiefte Zeichnung findet sich nur in der Gerichtsdarstellung von Bjerning. Sonst herrscht das Relief mit einer Schicht. Das Bestreben, plastisch zu fühlen, zeigt sich deutlich in den hier und da vorgebogenen Köpfen. Es wird im Relief breit erzählt, ohne dass von Komposition die Rede ist, oder die Figuren in den zur Verfügung stehenden Raum nach Verhältnis eingepasst wären. Eigentliche Gruppenbildungen kommen nicht vor; es sei denn, dass man die Schleswiger Figuren dazu rechnen will, von denen aber kaum eine auf die andere Rücksicht nimmt.

*) Das goldene Antependium zu Quern ist aus den oben angegebenen Gründen mit zu berücksichtigen.

Ansätze zu einer sorgfältigen Oberflächenbehandlung sind in Quern und Witzwort vorhanden. Das Urteil wird aber sehr erschwert durch den üblen Zustand der Bemalung.

Der Charakter der Darstellungen ist ein ruhiger, feierlicher, bisweilen bis zur Steifheit und Starrheit. Es sind Andachtsbilder, die an ein bestimmtes Mitempfinden der einfachen Vorgängen appellieren sowohl im Einzelbid wie in der Erzählung. Die Auffassung ist überwiegend ideal, aber der Ausdruck eines kräftigen Empfindens. Die Leute, die vor diesen Christusgestalten standen, sollten weit weniger zum Mitleid gestimmt werden, als vielmehr dazu, sich aufzurichten an der kräftigen Haltung des königlichen Dulders. Betreffs der künstlerischen Ausdrucksmittel werden wir unterscheiden müssen zwischen geringen und wertvollen Arbeiten. Zu den letzteren gehört das Witzworter Kruzifix, das Querner Antependium und allenfalls die Passionsreihe aus Hürup. Sonst haben wir es wohl mit geringen Arbeiten zu thun. Bei diesen letzteren wird das geistige Wesen eigentlich nur durch zweckentsprechende Haltung der Gliedmafsen ausgedrückt. Der Kopf ist als Mittel des Ausdrucks noch nicht erkannt. Bei den ersteren jedoch spielt der Gesichtsausdruck in Verbindung mit der Haltung und den Gebärden schon eine beachtenswerte Rolle, wie das oben an dem Witzworter Kruzifix und dem Querner Antependium nachgewiesen wurde. — Das Gewand ist noch durchaus ein untergeordnetes Element im Bilde, das sich nirgends hervordrängt. Die Faltengebung ist eine konventionelle, aber schlichte und im Ganzen weiche. Nicht selten fühlt man den Körper durch das Gewand durch.

3. Das Können ist noch ein geringes. Die Eigenschaft des Mate rials*), welches zulässt, abstehende Teile und Extremitäten bequemer als in Stein zu modellieren, ist nicht ausgenutzt. Vielmehr sind die Figuren aus Stücken zusammengesetzt, die für sich gearbeitet und erst nach der Zusammensetzung zum Ganzen die Bemalung erhielten. Alles Holz war bemalt und zwar überwiegend auf Kreidegrund. Von Leinwand finden sich nur Spuren und zwar da, wo die einzelnen Stücke der Figur aneinandergesetzt sind. Manches, was die Plastik hätte geben können, wie die Ausarbeitung des Bartes, der Rute etc. in Hürup, wird nur durch Malerei detailliert. Von einem Studium des menschlichen Körpers ist noch nicht die Rede, wohl aber war hier und da schon eine feinere Beobachtung im einzelnen festzustellen. Wir sahen das an der Halsbehandlung z. B. in Quern an der Modellierung der Knie in Hürup etc.

*) Mit Ausnahme der Heiligenhafener Figuren sind sämtliche im Tafelbande abgebildeten Schnitzwerke aus Eichenholz.

Die Extremitäten, Hände und Füsse sind nur angelegt. Auch hier wird das Feinere der Bemalung und dem Kreidegrund überlassen gewesen sein. Die Proportionen sind nicht schlecht und jedenfalls besser als in der nachfolgenden Periode. Im allgemeinen macht sich eine Neigung zu gestreckten hageren Gestalten geltend.

Was die Herkunft anlangt, so sei hier schon bemerkt, dass fast sämtliche erhaltenen Arbeiten den Dänemark benachbarten Landesteilen, also dem nördlichen Schleswig und dem nordfriesischen Küsten- und Inselgebiet entstammen.

II. Vom Ausgang des 13. bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts.

Ein Wandel macht sich am Ausgange des 13. Jahrhundert bemerkbar. Der Uebergang vollzieht sich natürlich allmählich. Schon in Bjerning, dem jüngeren (grossen) Witzworter Kruzifixus und der Kreuzigungsdarstellung in Hürup erscheint der leidende Christus in unruhiger werdender Haltung. In Hürup vereinzelt, stärker in Nordhackstedt und im Schleswiger Altar begegnen wir schon dem fatalen Lächeln der Gotik. Das letzte Werk, das dem Geiste der neuen Zeit schon ganz nahe steht, zeigt auch neben Altem den Formenschatz der Frühgotik. Der klarste Ausdruck des Wandels, der sich vollzogen hat, liegt im Cismarer Altar vor.

Das Urteil über diese Epoche ist schwierig, weil uns nur aus dem Anfang und aus dem Ende bedeutende Werke erhalten sind. Zwischen den Cismarer und den Fehmarner Schnitzereien lässt sich schon wieder ein erheblicher Wandel des Empfindens feststellen. Es scheint nicht Zufall, dass uns aus dieser „rein gotischen" Epoche in beiden Herzogtümern nur wenige Arbeiten erhalten sind. Denn weshalb sollten gerade sie besonders dem Untergange ausgesetzt gewesen sein? Es liegt vielmehr die Annahme nahe, dass die reine Gotik in diesen Landen erst spät und nur verhältnismäſsig kurze Zeit Anklang gefunden hat. Die erhaltene Architektur scheint das zu bestätigen.

1. Eine Aenderung ist zunächst hinsichtlich der Anbringung der Kunstwerke im Kirchengebäude zu konstatieren. In dieser Zeit hat sich aus dem Reliquienaltar der Schreinaltar mit seinem plastischen, architektonischen und vor allem seinem malerischen Schmuck entwickelt. Die Malerei gewinnt hier ein selbständiges Gebiet der Thätigkeit neben den Decken und Wänden. Auf diesen Schreinaltar scheint sich jetzt das Interesse zu konzentrieren. Antependien kommen sicher noch vor, wie die frühgotische Vorsatztafel zu Riesebije (vgl. oben S. 44) beweist; aber der

Schmuck der Chorwand scheint zu schwinden. Nicht mehr in klaren, schlichten, leicht fasslichen Zügen tritt das Gegenständliche auf, sondern es erscheint als ein kompliziertes, das nur noch in seiner Gesamtwirkung dem Laien im Kirchenschiff etwas sagt. Das Einzelne ist nur für den Kleriker da, der am Altar amtiert. Das leuchtet ein aus den kleinen, nur ca. 30 bis 36 cm. hohen Figürchen, der Voraussetzung der Kenntnis ganz spezieller Heiligengeschichten (Cismar) und der offenbaren Bezugnahme auf dogmatische Dinge (Landkirchen, Burg). Aber auch hier wendet sich die Plastik nicht an das Individuum, sondern an den ganzen Stand. Man gewinnt den Eindruck (vgl. unsere Darlegungen über Cismar), dass nicht mehr der kunstbegabte Kleriker sich belehrend und erbauend an die Laien wendet, sondern umgekehrt der von den Klerikern geschulte Laie an die Geistlichkeit.

2. Das plastische Fühlen geht entschieden zurück. Was uns entgegentritt, ist ein Zusammengesetztes aus architektonischer Konstruktion, Malerei und Plastik, wobei die letztere nicht die Hauptrolle spielt. Die grossen Freifiguren, die in der Bekrönung von Cismar vorkommen, sind ganz roh gehalten und können nur als Architekturglieder wirken. Es ist dies dasselbe Verkennen der Plastik, welches die gotische Architektur ihre Gestalten hoch oben in dem Blick unerreichbarer Höhe anbringen liess. Der Wert der Plastik liegt im Relief, das einschichtig mit ganz flachen Figürchen, wie eine Umrisszeichnung auf der goldenen oder blauen Hintergrundfläche behandelt ist. Die Figuren sind dabei noch in kein Verhältnis zum Raume gesetzt. Von Komposition ist keine Rede. Es wird in den Raum hineingebracht, was hineingeht und was der Konvention nach zur Geschichte gehört. Die Figuren stehen bei den einzelnen Vorgängen meist nicht einmal in Beziehungen zu einander. Der malerische Charakter dieser Reliefplastik erhellt auch daraus, dass z. B. das Feuer in der Johanneslegende (Cismar) und das Laub an den Bäumen (Landkirchen) nicht plastisch, sondern lediglich durch die Bemalung gegeben ist.

Was den Charakter der Darstellung angeht, so ist die Ruhe und das kräftige Empfinden, das wir in der vorigen Epoche beobachteten, geschwunden. Im Leiden Christi werden die krassen Züge schon stärker betont, um an ein Mitleiden zu appellieren. Sonst wird auf ein Miterleben der Vorgänge durch den Beschauer verzichtet, und nur eine allgemeine, nicht näher zu charakterisierende Erregtheit zum Ausdruck gebracht. — Das Mittel dazu ist eine heftige, leidenschaftliche Gebärde, die aber meist nicht in dem betr. Vorgange begründet ist und die dem Gesichtsausdruck nicht entspricht. Maria z. B. unter dem Kreuze (Cismar) scheint eher zu lächeln, als zu weinen. Die Gesichtsbehandlung mit dem konventionellen

Lächeln unter der typischen Haarlocke ist Nebensache. Auch der Landkirchener Meister verfügt nur über wenige Köpfe, und die Frauen sind meist völlig gleich gebildet. Das Gewand bildet ein Ausdrucksmittel für sich, drängt sich unverhältnismäfsig vor, zeigt ebenso unmotiviert lebhafte Bewegtheit, wie die Gebärde, und versteckt den Körper.

Die Naturbeobachtung steht überall zurück gegen die vorige Epoche. Von feinerem Sehen ist bei den konventionellen Körpern mit der ausgebogenen Hälfte nicht die Rede. Der Baum ist nur durch ein paar stilisierte Blätter angedeutet. Wie weltabgewandt das Fühlen ist, zeigt die bandartige Behandlung des Wassers und der Umstand, dass das Altarfeuer auf der Altardecke brennt. Dagegen finden sich schon in Cismar leise Andeutungen des Zeitkostüms, und in den Fehmarner Schnitzereien erscheinen schon alle Figuren in diesem abgesehen von Christus, Maria und den Aposteln.

3. Die kleinen Figürchen sind aus einem Stücke gearbeitet, zeigen ungünstige Proportionen, meist zu grosse Köpfe, und eine feinere Beobachtung der einzelnen, durch das Gewand nicht verdeckten Teile ist nicht zu spüren. Besondere Sorgfalt ist eigentlich nur auf das Gewand verwandt. Bei der Bemalung scheint der Leinwandgrund eine stärkere Rolle zu spielen. Das Glanzgold herrscht vor; daneben kommt auch Silber vor. Auch hier ist noch manches, wie z. B. die Blätter an den kugeligen Bäumen (Landkirchen), der Bemalung überlassen. Bei den grösseren Werken tritt uns die Erscheinung entgegen, dass mehrere Hände thätig gewesen sind.

Die hervorragenderen, im Tafelwerk gebrachten Arbeiten dieser Epoche stammen aus Holstein und zwar aus der Nachbarschaft Lübecks. Dass aber die Kunstthätigkeit in den nördlichen und nordwestlichen Teilen des Landes keineswegs etwa geruht hat, beweisen, abgesehen von zahlreichen Kruzifixen und der Thätigkeit im Schleswiger Dome, die erhaltenen Reste des Reliquienschreins im Lügumkloster (Tondern) und die Schnitzereien zu Hürup und Tandslet.

III. Vom Ausgang des 14. bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Schon in den Fehmarner Schnitzereien aus dem Ende des 14. Jahrh. sehen wir eine Reihe von Dingen, die auf eine neue Zeit hinweisen: eine grössere Ruhe, den Vortrag bestimmter Empfindungen, das Zeitkostüm etc. Im Neukirchner Altar aber offenbart sich ein ganz neues Fühlen. Der Bruch mit dem Mittelalter ist fast vollzogen. Das Werk atmet in allen wesentlichen Zügen nicht minder den Geist der Frührenaissance als gleich-

zeitige Werke Italiens. Freilich erreicht den Neukirchener Altar an absolutem Kunstwert kein anderes im Lande erhaltenes Werk. Aber völlig isoliert steht er nicht da. Der Faden, der zu dieser Höhe führt, ist wohl zu verfolgen. Die erste Hälfte des 15. Jahrh. bedeutet eine Höhe des künstlerischen und speziell des plastischen Empfindens nicht nur gegenüber der vorhergehenden Epoche, sondern auch im Vergleich mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, soweit die erhaltenen Arbeiten ein Urteil zulassen.

1. Das Interesse konzentriert sich noch stärker auf den Altaraufsatz, und man muss jetzt unterscheiden zwischen scenischen und rein repräsentativen Darstellungen. Letztere, offenbar noch mehr im Sinne des herrschenden, geistlichen Systems und für geistliche Orden etc. bestimmt, sind stärker an die Konvention gebunden und geben dem erwachenden Triebe nach Bethätigung der eigenen Phantasie weniger Gelegenheit als die scenischen Vorgänge. In diesen vollzieht sich (freilich nur im einzelnen) eine allmähliche Loslösung von der Konvention, und sie sind daher für das Verständnis der Kunstentwicklung wichtiger. Sehr oft werden beide Zwecke vereinigt derart, dass die Mitte scenische Darstellungen, die Flügel aber Apostel und Heiligenfiguren enthalten. In diesem Falle scheint es üblich, das Mittelfeld zu teilen, sodass zwei Vorgänge der Heilsgeschichte oder Legende übereinander angeordnet werden (Hoyer, Preetz, Arnis-Bohren etc.). Neben der Kreuzigung, die am häufigsten den Mittelpunkt der Darstellung bildet, sehen wir am zahlreichsten die Verherrlichung und Krönung Mariä, z. B. in Hoyer, Preetz (Kopenhagen), Arnis-Bohren, Hadersleben und überhaupt in der Haderslebener Gegend (Aller, Bramdrup etc.).*) Ferner begegnen wir der Dreieinigkeit (Risum), der Kreuztragung (Kekenis), der Auferstehung (Preetz), dem Martyrium Petri (Hoyer) etc. Die Gruppierung von Neukirchen und Mildstedt, wo die Mitte die Kreuzigung, die Flügel die vier Darstellungen: Verkündigung, Geburt, Anbetung und Darbietung enthalten, scheint auf einen bestimmten in diesen Gegenden (d. h. in der weiteren Umgebung der Hansametropole Lübeck) herrschenden Typus zurückzugehen. Man vergleiche die oben bei Neukirchen erwähnten Mecklenburgischen Altäre, und den Altar aus dem St. Johannes-Archiv in Hamburg, den Lichtwark**) noch ins Ende des 14. Jahrh. setzt; und auch in Meister Franckes Thomasaltar zeigt die obere Reihe bei geschlossenen Innenflügeln die vier oben genannten Darstellungen. Die Kreuzigungsdarstellung, die jetzt mehr und mehr in den Vordergrund tritt, beginnt sich gegen die vorige Epoche erheblich zu erweitern. Zu Maria und Johannes,

*) Vgl. hierzu wie auch im folgenden für die in diesem Werke nicht gebrachten Arbeiten die Tabellen in „Schnitzaltäre" S. 39, 40; 98 u. 121.

**) A. a. O. S. 43 u. ff.

die in Neukirchen-Mildstedt schon auf die linke Seite zusammengeschoben sind, kommt der Bekenntnis ablegende Hauptmann mit seiner Gruppe, ferner Longinus, Stephaton mit dem Schwamme, die Schächer, die übrigens schon in den Passionsfolgen von Hürup und Nordhackstedt aus dem 13. Jahrhundert vorkommen, und blutauffangende Engel. Ein einheitlicher Typus herrscht aber hier zu Lande keineswegs. Lichtwark*) nennt drei Kreuzigungstypen, die sich in dieser Zeit in Deutschland entwickelt haben: den Nürnberger (1), einen niederdeutschen, der sich an die Schule des Meisters Wilhelm v. Köln anschliesst (2), und einen zweiten niederdeutschen, der auch auf Köln zurückgeht, und der über Westfalen bis Lübeck und darüber hinaus geherrscht habe. Den letzteren hält Lichtwark in unseren Gegenden derartig für herrschend, dass er daraus das Mittelbild in Meister Franckes Altar, von dem nur die Frauengruppe erhalten ist, rekonstruiert. Wäre diese Typenaufstellung zutreffend, so würde z. B. der Lensahner Altar**) ausgesprochen den ersten Kölner Typus vertreten, von dem Lichtwark p. 155 sagt: „östlich von Köln scheint dieser Typus nicht vorzukommen“ Die Neukirchener Gruppierung würde mit ihrem „im Vordergrund wurzelnden Kreuz“, den „reliefartig geordneten, durch das Kreuz getrennten Gruppen“ und der zusammensinkenden Madonna weit eher auf den Nürnberger als auf den zweiten niederdeutschen Typus zurückgehen. Die „sitzenden“ Frauen, die Lichtwark als ein besonderes Kriterium des zweiten niederdeutschen Typus ansieht, kommen in unserem Lande während der gesamten Entwicklung überhaupt nur vereinzelt vor. — Also von einem herrschenden Typus kann man hier zu Lande in dieser Zeit nicht reden.

Die Figuren sind zwar im ganzen noch klein (Hoyer, Preetz 42—45 cm), aber doch schon grösser als in der vorigen Epoche (Neukirchen, Mildstedt ca. 60 cm, Lensahn 80 cm), und die Anordnung ist soviel klarer und einfacher, dass auch der ferner Stehende das Wesentliche aufzufassen vermag. Der Künstler wendet sich nicht mehr bloss an den Kleriker, wie schon aus der Betonung rein menschlicher Züge neben dem religiösen Ideengang hervorgeht, und er spricht schon zu dem Einzelnen, dem er seine bestimmte, persönliche Auffassung mitteilen will, wie wir das oben bei Neukirchen dargelegt haben.

Dabei wird allerdings mit einer starken Kenntnis der Heiligengeschichten gerechnet (vgl. die Petruslegende mit Simon Magus in Hoyer und die zahlreichen Heiligen in Preetz). Aber die Kenntnis der Legende

*) A. a. O., p. 150 u. ff.

**) Abgebildet bei Haupt a. a. O., II 37, vgl. Schnitzaltäre, p. 39 etc.

war wohl im 15. Jahrh. auch in Laienkreisen schon verbreitet. Denn die Bruderschaften mit ihren Spezialheiligen spielen, wie allein schon das Beispiel des Hamburger Englandsfahrers von 1424 beweist, offenbar in dieser Zeit als Besteller bereits eine starke Rolle.

2. Betreffs des künstlerischen Empfindens fassen wir uns kurz und verweisen auf unsere obige Ausführung über Neukirchen, wo alles Wesentliche gesagt ist. Schon in den Fehmarner Altären wird auf das Ineinanderarbeiten von Architektur, Plastik und Malerei zu einem Gesamteindruck verzichtet. Plastik und Malerei haben das Wort. Das Architektonische klingt nur noch in den kleinen Säulchen mit Strebepfeilern und Fialen, die die Bögen stützen, nach. Das Dekorative schrumpft zu einer bescheidenen Einfassung und Umrahmung der plastischen Arbeit zusammen, auf die sich das wesentliche Interesse konzentriert. Die Figuren sind meist fast vollrund gearbeitet. Im Relief wird in Neukirchen und Mildstedt unterschieden zwischen Hoch- und Flachrelief. Das letztere bewegt sich in einer, das andere im allgemeinen in zwei Schichten. Eigentliche Gruppenbildung herrscht (immer soweit man aus den Resten schliessen kann) nicht vor. Beim Neukirchener Meister hat man das Gefühl, dass er beim Arbeiten schon auf den Standpunkt des Beschauers Rücksicht genommen hat. —

Der Charakter der Darstellung ist nicht bloss im Verhältnis zur vorigen Epoche, sondern an sich ein ruhiger, abgemessener. Die unbestimmte seelische Erregtheit ist geschwunden. Es handelt sich um bestimmte Stimmungen, die nachempfunden werden sollen, und nicht nur um religiöse. Genrehafte Züge treten uns entgegen, und die heilige Geschichte wird schon zum Vorwand, um Geschautes und Erlebtes zu schildern. Dabei ist der Ausdruck ein tiefer. Das Niederkämpfen des Schmerzes in dem verweinten Gesicht der Madonna, der Frieden des Abgeschiedenen darüber (Neukirchen) können kaum packender gegeben werden. Und hier und da tritt uns auch in Neukirchen und Preetz eine in der deutschen Kunst sonst so seltene körperliche Anmut und Schönheit entgegen. — Hauptmittel des Ausdrucks ist die Kopfbehandlung. Das Mienenspiel harmoniert mit Haltung und Gebärde. Diese wieder sind durchaus ruhig, gemessen, vornehm. Und doch weiss der Neukirchener Meister bei wenig äusserlicher Bewegung sehr viel zu sagen. — Seine Frauengruppe ist nach dem Leben gearbeitet. Dasselbe gilt von einigen Köpfen in der Hauptmannsgruppe, sowie in der Darbietung. Wie gut ist der Judentypus getroffen! Auch im Preetzer Altar, der über eine grosse Mannigfaltigkeit von Köpfen verfügt, wirken die Aerzte Cosmas und Damian wie Proträtfiguren. Das Zeitkostüm ist das herrschende, aber es drängt sich nirgends vor, sondern tritt hinter der Hauptsache zurück. Blickt man auf die Neukirchner Frauengruppe, so wird man

zugeben müssen, dass hier nicht mehr von einem blossen Aggregat von Figuren die Rede sein kann, sondern dass wir es mit einer bewussten Komposition zu thun haben. Wie weit sie des Neukirchener Meisters eigenes Verdienst ist und wie weit sie auf ein Vorbild zurückgeht, ist nicht zu sagen. Erwägt man aber die sonstigen Vorzüge des Meisters, so wird man ihm auch hier Selbständigkeit zutrauen dürfen. Auch sind die Figuren besser in den Raum gepasst, und der, wenn auch ungeschickte Versuch, die Scene in eine landschaftliche Umgebung zu versetzen, liegt vor.

Das Alles aber sind Züge, welche jene grosse Kunstbewegung charakterisieren, die wir mit dem Namen Renaissance belegen, und die, da darin das Zusichselberkommen des Menschen eine grosse Rolle spielt, naturgemäss bei der romanischen Rasse anders aussehen muss wie bei der germanischen. Ist unsere Datierung in das 3. Jahrzehnt des Jahrhunderts richtig, so hätten wir in dem Neukirchener Altar ein Werk, das die grösste Beachtung der Kunstforschung verdient. Denn hier wären dann manche Schritte schon vor den van Eycks gethan. Der Neukirchener Meister geht in vielen Zügen über den Hamburger Meister Francke hinaus, dessen grosse Bedeutung doch wesentlich in der Koloristik liegt.

3. Das Können hat einen gewaltigen Zuwachs erfahren, wenn es auch noch immer beschränkt ist. Die meist gedrungenen Gestalten zeigen im Ganzen ungünstige Proportionen. Das Verhältnis von Kopf zu Körper ist oft wie 1 : 5 (Preetz, Neukirchen). Die Hüfte ist bisweilen noch herausgekehrt; nicht in Neukirchen, aber z. B. in Hoyer und Preetz. Die Frauen, wie auch der Gekreuzigte sind meist besser proportioniert. Zieht man den letzteren in Neukirchen, sowie die bis auf die Nägel ungemein sorgfältig durchgeführten Hände und Füsse in Betracht, so möchte man sagen, dass es sich nicht mehr bloss um gute Beobachtung, sondern um tieferes Verständnis handelt. Dasselbe gilt von der Oberflächenbehandlung nicht bloss in Neukirchen, sondern auch an den Hamburger Apostelfiguren, die als Beispiele für eine Reihe gleich wertvoller Bruchstücke anzusehen sind. Im Gesicht sind die Fältchen um das Auge angegeben; das Adernetz auf den entblössten Extremitäten ist nicht willkürlich aufgelegt. In der stofflichen Behandlung wird unterschieden zwischen den weicheren Frauenkleidern und den derberen Stoffen der Männer. Die Faltengebung ist schlicht und natürlich. Die Haarbehandlung ist weich und fein, auch bei der besseren Hand des Preetzer Altars.

Hinsichtlich der Bemalung ist unser Urteil wiederum wegen der schlechten Erhaltung der Werke beschränkt. Doch scheint Leinwandgrund stärker verwendet zu werden, und das Glanzgold nicht mehr in dem Maſse wie früher vorzuherrschen.

Auch hier wieder lassen sich an mehreren Werken verschiedene Hände vermuten. Stammt die Malerei des Preetzer Altars aus der gleichen Werkstatt wie die Plastik, so steht erstere sehr zurück hinter dem Können des besseren Meisters, der uns in der Schnitzerei entgegentritt.

Wichtige Fingerzeige weisen bezüglich der wertvollern Arbeiten dieser Epoche auf einen Zusammenhang mit Lübeck.

IV. Von der Mitte bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts.

1. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. macht sich eine ungeheure Steigerung des Bedarfs an kirchlichen Kunstwerken, welche die Holzschnitzerei in Nahrung setzen, geltend. Wir zählen nicht weniger als ca. 60 Schnitzaltäre, welche aus dieser Zeit im Lande noch erhalten sind. Dazu kommen die Einzelfiguren, Kruzifixe, Gestühlwangen, Reliquienschreine, Monstranzen etc. Wie gross der Bedarf einer kleinen Kirche in kurzer Zeit war, ergeben z. B. die Lütjenburger Kirchenrechnungen. Dass die Angst des Volkes vor Heimsuchungen dabei eine grosse Rolle spielte, beweist uns die Bemerkung von 1465, dass viele Gaben anlässlich der Pestilenz „for tafelen" eingingen. So spricht wenigstens bei den Bestellern noch ein religiöses Moment mit. Wer die Besteller waren, lässt sich der dürftigen Nachrichten halber nicht mit Sicherheit sagen. Gemeinden werden genannt in Kiel und Lütjenburg. Im Kieler Altar von 1460 erscheint die Ahlefeldsche Ritterfamilie als Besteller, und die Genossenschaften werden wohl nicht zurückgestanden haben. — Erhalten sind uns von profanen Dingen, soweit wir sehen können, nur ein paar schlicht ornamentierte Truhen und Schrankteile. Doch wird es daran nicht gefehlt haben. Das wesentliche Interesse der Plastik scheint sich aber doch ausschliesslich auf die rein kirchlichen Gegenstände beschränkt zu haben.

Unter diesen steht die Kreuzigungdarstellung als beliebtester Gegenstand weitaus obenan. Daneben sehen wir die Dreieinigkeit. Die Leidensgeschichte und die Marienlegende (Lütjenburg, Kiel) ist weiter ausgesponnen. Sonst aber erscheint die Plastik gegenständlich einförmiger als in der vorigen Epoche.

Die Kreuzigungsdarstellung erweitert sich in dieser Zeit zu einer Volksscene, die z. B. in Gikau aus 73 Figuren besteht, die sich in einem Quadrat von zwei Metern zusammendrängen. Die Figuren werden grösser.

Magdalena löst sich von der Frauengruppe los. In Selent steht sie am Kreuzesstamme, in Lütjenburg und St. Peter ist sie vor demselben mit erhobenen oder gefalteten Händen niedergesunken. Der Schreiber tritt hinzu, wenn auch ohne bestimmten Platz, so doch vorwiegend in der

Mitte. Hauptleute und Reisige (auch Longinus) werden beritten (St. Peter, Hattstedt). Unter der Volksmenge werden die am Kreuze Vorüberziehenden charakterisiert (vgl. den Hinkenden in Ostenfeld). — Die Zuschauer beschäftigen sich nicht bloss mit dem Kruzifixus, der überhaupt zurücktritt, sondern ebensosehr mit den Schächern (Gikau), die übrigens nicht an schräggestellten Kreuzen hängen. Engel und Teufel tragen ihre Seelen fort. Endlich erscheinen am Schluss der Epoche (in Gikau) auch die sich balgenden Kriegsknechte und Veronika mit dem Schweisstuch.

Die Lichtwarksche Typeneinteilung wird sich hier noch weniger aufrecht erhalten lassen. „Realistisch und malend" ist allerdings diese ganze Darstellungsweise. Allein wenn L. (S. 159 a. a. O.) sagt: „In Köln und Westfalen hat sich Magdalena losgelöst, um den Kreuzesstamm zu umklammern, in den östlichen Teilen scheint dies Motiv zu fehlen", so beweisen St. Peter und Lütjenburg, wie spätere Werke, dass dies Motiv auch hier üblich war. Die Madonna ist am Zusammenbrechen, aber niemals sitzend dargestellt. Die Schrägstellung der Schächerkreuze ist nicht üblich. — Wenn also auch in diesem Sinne nicht ein einheitlicher Typus im Lande herrscht, so beobachten wir doch anderseits eine ausgesprochene lokale Vorliebe für gewisse Gruppierungen. Im Eiderstedtschen herrscht der Typus, den wir schon von Neukirchen-Mildstedt kennen: Mitte Kreuzigung, Flügel: Verkündigung, Geburt, Anbetung und Darbietung; im Friesischen: Mitte Dreieinigkeit und in den Flügeln Apostel und Heilige.

2. Von künstlerischem Empfinden und Können ist wenig zu sagen, denn es fehlt fast überall. Im Lütjenburger Altar, den wir einer Lübecker Werkstatt zuschreiben, kann man, wie oben ausgeführt, noch davon reden, und im Rapstedter ist wieder etwas zu spüren. Alles übrige bezeichnet einen Niedergang künstlerischen, insbesondere plastischen Fühlens und Könnens. Wir haben oben dargelegt, wie am Lütjenburger Altar der Wandel deutlich wird.

Das dekorative Element beginnt wieder stärker hervorzutreten. Die Gliederung des Schreines wird reicher, komplizierter, weniger klar. Auch die Staffel wird zum Gegenstand künstlerischen Schmuckes (Kiel). Daneben finden sich staffelartige Einziehungen in das Mittelfeld (Lütjenburg, Selent). Ueberhaupt macht sich ein Zug zum Prunkhaften geltend, wie denn die Pentaptycha zahlreicher werden. Die Umrahmung der Felder verliert ihre Schlichtheit. Die Ueberhänge nehmen einen grösseren Raum ein, werden wieder zu Baldachinen, und die bekrönende Galerie erreicht schon die Höhe von über einen halben Meter. Hinter dem malerischen Fühlen tritt das plastische im Figürlichen ganz zurück. Schon der Lütjenburger Meister ist bestrebt, jede Scene in räumlicher Umgebung zu zeigen. In der Kreu-

zigung tritt ein landschaftlicher Hintergrund hinzu (Gikau) mit Architektur und Bäumen. In Warnitz sind die hinten stehenden Figuren schon perspektivisch verjüngt. St. Peter schon giebt ein Gruppenbild. Man kann nicht mehr von Reliefs, auch nicht von einheitlich komponierten Gruppen, deren Gestalten aufeinander Rücksicht nähmen, reden, sondern nur von plastischen Gemälden, lebenden Bildern, zu denen die kirchlichen Schauspiele und auch wohl wirkliche Hinrichtungen der Gegenwart das Vorbild abgegeben haben. —

Nähert sich so in manchen Dingen die Kunst wohl mehr dem Leben, so kommt dieser Zug doch kaum in Betracht, wenn man erwägt, wieviel die Einzelbeobachtung an Wert verloren hat. Es handelt sich überall darum, multa und nicht multum zu geben.

Der Charakter der Darstellungen ist sehr viel unruhiger und bewegter und dabei doch plumper. Wieviel das künstlerische Empfinden gegen die vorige Epoche verloren hat, sehen wir z. B. an der Longinusgruppe. Statt des Blinden, der da von einem Jüngeren, der ihm die Lanze führen hilft, zum Kreuze hingeleitet wird, erscheint jetzt Longinus aufgerichtet und weist den Beschauer plump auf das sehend gewordene Auge mit dem Finger hin. Noch in Lütjenburg, dem besten Werke, ist der böse Schächer gegen den guten durch seinen Gesichtsausdruck abgehoben. Bei den übrigen wird er einfach durch stärkere Verrenkungen charakterisiert. Statt an das Querholz, an dem die Hände bisher befestigt waren, sind in Gikau die Füsse rücklings an die Hände geschnürt. Ueberall wird an die roheren Instinkte appelliert. Die genrehaften Züge, der Affe z. B., der in der Kreuzigungsscene auf dem Pferde sitzt und Anderes beweisen, dass es sich nicht einmal mehr um religiöse Gefühle handelt, die zum Ausdruck gebracht werden sollen. — Von Komposition ist weit weniger die Rede als in der vorigen Epoche. Man braucht nur das wüste Gedränge in Gikau anzusehen, wo nicht einmal mehr die einfachsten, künstlerischen Mittel angewandt werden, um wenigstens die Hauptperson, den Gekreuzigten, hervorzuheben. Die Gestalten sind auch in den Flügelbildern viel weniger in ein Verhältnis zum Raum gesetzt als im Anfange des Jahrh. — Kurz, man gewinnt keinen erfreulichen Einblick in das Seelenleben derer, die in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. solche Arbeiten schufen, wie derer, die solche Roheiten auf ihren Altären und an geweihter Stelle haben wollten.

3. Das Können ist sehr zurückgegangen. Die Naturbeobachtung hat wohl quantitativ gewonnen, aber qualitativ sehr verloren im Verhältnis zum Neukirchener Altar. Besonders charakteristisch dafür ist die Haarbehandlung. Am Lütjenburger Altar zeigt die eine Hand noch gute Beobachtung, weiches Fühlen und sorgfältige Durchführung, die andere Hand

ist schon ganz roh. Am Kieler Altar haben wir nachgewiesen, wie sich der Handwerker eine Anzahl von Methoden zurechtgemacht hat, ohne jede Beobachtung. Er schneidet das Haar entweder in parallele Strähne, in die er dann rechts und links abwechselnd Bögen einschneidet, um das Wellige anzudeuten, oder er setzt eine Anzahl vertiefter Rhomben nebeneinander, oder er bohrt Löcher und schneidet sie ringsum ein. Hände und Füsse sind roh. Die Proportionen bei den jetzt schon bis über 1 Meter grossen Figuren sind schlecht. Das Gewand drängt sich überall vor, ist unmotiviert wallend und schon konventionell knittrig. Die Freude des Handwerkers an der Veranschaulichung des Stoffes erkennt man besonders am Kieler Altar. Auch in dieser Epoche scheint es üblich, dass mehrere Hände an einem Werk thätig waren. In Lütjenburg z. B. ist der ornamentale Teil in den Feldern sehr viel roher, als der Schmuck des Gehäuses, der offenbar dem Kistemaker überlassen war.

V. Vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis ca. 1530.

Je mehr wir uns der Reformation nähern, desto massenhafter tritt die Holzplastik im Dienste der kirchlichen Kunst auf. Nicht zu zählen sind die Kruzifixe, Madonnen, Marienleuchten, Einzelfiguren von Heiligen und Engeln. Allein aus diesen knappen drei Jahrzehnten — denn zu Beginn des 3. Jahrzehnts fasst schon die Reformationsbewegung im Lande Fuss — sind uns über 50 Schnitzaltäre erhalten, wohl nur ein geringer Rest von dem, was ursprünglich da war. Wiederum steht gegenständlich in den Altären, an denen sich noch immer die Entwicklung vollzieht, die Kreuzigung im Vordergrunde des Interesses. Sie ist als Hauptfeld allein 26 mal erhalten. Daneben tritt die Madonnenverehrung stärker hervor. Eine santa conversatione, die Madonna mit dem Kinde in Strahlenglorie, meist auf der Mondsichel stehend, angebetet von den weltlichen und geistlichen Ständen, kommt als Mittelfeld sechsmal vor, die heilige Sippe im Schrein viermal. Weiter begegnen wir der Krönung Mariä, der Dreieinigkeit und der Verkündigung. Neben der Passion erscheint die Geschichte des Täufers und zahlreiche Legenden, wie die der Margarethe, Katharina, des St. Georg und Andreas. Die 14 Nothelfer sind dreimal erhalten und einmal in Hvidding ein Allerheiligenbild. — Die Kreuzigung ist zum Teil noch bewegter und figurenreicher als in der vorigen Epoche. Grosser Wert ist auf den landschaftlichen Hintergrund mit Jerusalem gelegt. Besonders wild sind die Felspartien in Segeberg, Schwabstedt, auch Meldorf. In diese wilde Landschaft sind oft die Scenen, die nach und vor der Kreuzigung liegen, von der Kreuzschleppung bis zur Auferstehung und Höllenfahrt

hineingesetzt, ohne jede Rücksicht auf einen einheitlichen Gedanken. Die Madonna ist zusammengebrochen, Maria Magdalena umklammert den Kreuzesstamm (z. B. in Loit, Meldorf, Leck, Gelting etc.), und die genrehaften Züge sind noch vermehrt. — Betreffs der Auftraggeber lassen uns die erhaltenen Nachrichten noch im Stich. Doch ist zu erwarten, dass wir davon noch mehr erfahren werden. Brüderschaften, die solche Werke bestellen, sind uns nicht bekannt geworden; doch werden sie sicher nicht gefehlt haben. Neben den geistlichen Körperschaften und den Kirchenvorstehern begegnen wir öfter Familienstiftungen. Wappen tragen z. B. die Arbeiten von Hütten, Goschhof, Preetz, Heiligenhafen und das Heider Relief, wo auch der Donator abgebildet ist. Die allermeisten Werke werden durch aufgesammelte Spenden Einzelner, die ihr Gewissen erleichtern oder für sich und die Ihrigen eine Garantie fürs Jenseits haben wollten, aufgebracht worden sein. Tiefere Gedanken, künstlerisches Empfinden, Stellungnahme zu den Problemen der eigenen Berufe scheinen wenige verlangt zu haben. Die grosse Masse wird zufrieden gewesen sein, wenn Alles dem kirchlichen Herkommen gemäss ordnungsmäſsig angebracht war, und glücklich, wenn durch Prachtentfaltung die Spenden anderer dabei noch übertroffen wurden. Ungemein lehrreich für die grosse Nachfrage nach solchen kirchlichen Kunstwerken und die Stellung dieses Kunstzweiges im Volksleben sind die Auszüge aus den Kirchenrechnungen des Dorfes Gettorf*) (halbwegs zwischen Kiel und

*) Die Gettorfer Kirchenrechnungen gehen von 1485—1525. Wir geben aus den Notizen, die sich auf Umgestaltung, Erweiterung und Ausschmückung der kleinen Kirche beziehen, nur diejenigen, in denen Snitker (also Bildhauer in Holz) und Maler in Betracht kommen.

1485: Lucas Maler aus Schleswig empfängt für die neue Tafel Mariä 16 ℓ.
1486: Der Maler vergoldet S. Jürgens Haare.
1487: Evert Oldeland erhält 80 ℔ für Anfertigung der Marientafel. — Viele Leute steuern zur Tafel Marien bei.
1488: Der Maler aus Rendsburg erhält 58 ℔ für eine Tafel auf S. Laffrensens Altar.
1489: Zwei Engel für die Kapelle St. Jürgen kosten 12 ℓ.
1491: Das Marienbild und zwei Engel werden erneut 6 ℓ.
1492; Engel und ein Kreuz beschafft.
1493: Ein Kruzifixus und noch ein Kreuz werden für 6 ℔ gemalt und von Kiel nach Gettorf gebracht.
Ein einheimischer Meister fertigt den neuen Predigtstuhl. (Astfreies Eichenholz aus Kiel bezogen.)
1497: St. Nicolai Bild wird gebessert.
1499: Zwei Engel $15^1/_2$ ℔. Der Maler erneuert d. heil. Dreifaltigkeit 2 Guld.
1501: Der Maler aus Kiel soll das Bild S. Nicolai vergolden 3 ℔. Ein Maler aus Rendsburg restauriert das Marienbild 8 ℔ 2 f.
1502: $7^1/_2$ ℔ für ein Kruzifix mit dem Bilde des Johannes und der Maria.
1505: Ein Schnitzer macht etliches Snyddelwerk in Kirche und Kapelle 2 ℔. Dem St. Jürgensstock, der mehr einbringt als der Hippolytstock, werden 150 ℔ ent-

Eckernförde), die uns P. J. Biernatzki zur Verfügung gestellt hat, und die hier in der Anmerkung folgen mögen. Wenn es so in einem kleinen, nicht besonders begünstigsten Orte aussah, so kann man sich eine Vorstellung von der kunstgewerblichen und künstlerischen Thätigkeit an kirchlichen Zentren machen.

2. Die schon in der vorigen Epoche beobachtete, an sich unkünstlerische Neigung zu grösserer Prachtentfaltung geht weiter. Einige, wie der Aventofter, der Heider Meister, der des Goschhofaltars etc., bleiben in den erhaltenen Arbeiten bei der schlichten Umrahmung des figürlichen Teiles durch maſsvolles Ornament. Im allgemeinen aber entwickelt sich das Streben nach Betonung des dekorativen Elementes fort. Das Figürliche wird nicht hervorgehoben, sondern unter die Wirkung des Ornamentalen gestellt. Die Gliederung wird reicher. Der Schrein erhält eine Ueberhöhung, mit der die Flügel korrespondieren (Kotzenbüll, Osterlügum, Hadersleben, Brüggemann etc.). Die Architektur mit Säulen, Strebepfeilern

nommen und einem Goldschmidt gegeben, der das Reiterbild des St. Jürgen restaurieren soll.

1506: S. Antonius erhält ein neues Gehäuse.

1507: Peter Schnitger baut neue Stühle; 3 ß.

1510: Maler Hermen to Rendesborch erhält $27^1/_2$ ℳ, wohl für ein schon 1509 beschafftes Kreuz mit Zubehör.

1511: Peter Snitger erhält 12 f. vor einen voeth zum heiligen Leichnam.

1512: Der Maler zu Rendsburg erhält 3 ℳ auf uns. lieb. Frauen Bild.

Um 1512 aus dem Kirchenhauptbuch: S. Jürgens Bild kommt an Gold und Silber, Wochenlohn und Arbeit zusammen auf 375 ℳ 2 f. zu stehen.

1514: Hinrik Maler soll 17 ℳ haben.

1515: Merten Maler Bürger zum Kiel bekennt, am Tage der Kreuzerhöhung 1515 von den Vorstehern der Kirche zu Jettorp 16 rhein. Gulden empfangen zu haben für malen und vergolden. Hinrich Maler zu Rendsburg empfängt 15 rhein. Gulden, sein Knecht 14 f.

1517: Hinrik Maler 2 Engeln to maken und to betern 4 ß.

1518: S. Anton und S. Chistoffer kommen aus der Malerwerkstatt von der Reparatur zurück. Bei dieser Gelegenheit machen die Malersknechte Bilder und Tafeln rein 1 ß.

1520: Der Maler in Rendsburg bekommt 32 ℳ für die Tafel in der Kapelle.

1521: Peter Schnitger bekommt 7 f. für den Altarfuss und einen Deckel auf die Taufe. Für eine neue Tafel in der neuen Kapelle 100 Gulden. Fuhrlohn, Hängen und allerlei Unpflicht 9 ℳ, dem Schnitzer für Stühle und Bänke und für das neue Chor in der neuen Kapelle 15 ℳ.

1523: Hinrik Maler empfängt auf seine Arbeit 7 Gulden und 19 ℳ für den blutigen Jesus und die Säule. Derselbe bessert das Kruzifix über dem Chor 1 ℳ. —

Soweit diese Gettorfer Rechnungen, die mit 1530 aufhören Wir sehen also ein beständiges Vermehren, Restaurieren und Instandhalten des malerischen und plastischen Schmuckes, für den sehr beträchtliche Mittel aufgewandt werden, die zum Teil den Blöcken entnommen werden, von denen drei erwähnt werden. Beachtenswert ist auch, dass mehrfach erwähnt ist, dass Blei aus Lübeck bezogen worden ist.

und Fialen tritt wieder hervor (Schwabstedt). Eine ganze Bekrönung mit Architekturteilen ist ausser in Bordesholm, noch im Haderslebener, vielleicht auch im Neukirchener Altar (W-H) vorhanden gewesen. Der Staffelschmuck tritt stärker hervor. Die höchste Steigerung dieses dekorativen Elements haben wir in Brüggemanns Altar mit seiner verblüffenden Feinheit des Ornamentes. Das plastische Können kommt hier kaum mehr zur Wirkung, und so muss das Werk, das nur in der Silhouette wirken kann, von rein künstlerischem Standpunkt als eine Ungeheuerlichkeit bezeichnet werden. Weiter entwickelt sich auch die ausgesprochen malerische Tendenz der Plastik. Damit hängt das unmotivierte Sich-Vordrängen des Kostüms zusammen, sowie die immer reicher werdende landschaftliche Zuthat. Die Gewohnheit, die hinten stehenden Figuren perspektivisch zu behandeln, ist fast allgemein; auch bei Brüggemann. Das Heider Relief geht dabei sogar soweit, in der Plastik herausstehende Teile perspektivisch zu verkürzen, und in Loit herrscht ein vollkommenes Durcheinander von malerischem und plastischem Fühlen, indem dort im Hintergrund nebeneinander perspektivisch verjüngte und ebenso gross wie im Vordergrund gebildete Figuren vorkommen. — Es handelt sich meist um plastische Gemälde von z. Teil sehr wohlthuender Farbengebung, wenn auch die wundervolle Stimmung des Segeberger Altars, den wir der niederländischen Kunstsphäre zuschreiben, sonst nirgends erreicht ist.

Im figürlichen Teil herrscht ausgesprochen die Gruppenbildung vor. — Reine Reliefs wie im Aventofter Margarethenaltar, in dem zu Hütten und allenfalls zu Heide sind selten. Auch Brüggemann hat sich, wie oben dargelegt, nicht zur Klarheit über Relief und Gruppe durchgerungen. In diesem Punkte steht er nicht nur nicht über dem Meister des Neukircheners Altars aus der vorigen Epoche, sondern die schlichte, die einzelne Form zur Geltung bringende Auffassung dieses Meisters ist von Brüggemann nicht erreicht. — Wo die Gruppe sich aus kleinen Figürchen zusammensetzt, und durch wohlabgewogene Komposition zu einheitlicher Wirkung zusammengefasst ist, wird sie erträglicher.

Eine höhere Entwicklung des plastischen Fühlens dokumentiert sich nur hierin und in der wachsenden Freude an der vollen Form in der Freifigur, sowie bei Brüggemann in der Oberflächenbehandlung ohne Mithilfe von Kreidegrund und Farbe. Hier wächst Brüggemann über den Neukirchner Meister der vorigen Epoche hinaus. Wir verweisen auf unsere Beobachtungen an dem Menschenpaar von Heiligenhafen, an Brüggemanns Augustus und Sibylla, Adam und Eva und am St. Georg in Kopenhagen, Während die Bordesholmer Freifiguren so hoch gestellt sind, dass sie an Wirkung verlieren, ist beim St. Georg, wie oben dargelegt, offenbar mit

Bewusstsein Rücksicht genommen auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers. Sonst zeigt sich das nur in den sehr steil angelegten Fusspartieen der einzelnen Gruppen.

Zu einer vollen Freiheit ist das plastische Fühlen im Lande nicht gelangt. Die aus dem Banne der Architektur entlassene Plastik stellt sich im Ganzen unter den Zwang des dekorativen Gehäuses.

Im übrigen scheiden sich in dieser letzten Zeit zwei Richtungen deutlich voneinander, wenn wir die grosse Masse der rein handwerklich gearbeiteten Sachen bei Seite lassen. — Die Einen wissen kein Maſs zu halten, geben dem schon in Lütjenburg beobachteten Zug der Zeit nach und opfern der Gesamtwirkung zu Liebe das Einzelne auf bis zum völligen Aufhören künstlerischen Empfindens. Die Anderen legen sich Zaum an und bringen trotz der herrschenden Sucht nach starker Wirkung im Einzelnen sehr feine Stimmungen und Beobachtungen. Zu den ersteren gehören die Arbeiten aus Kotzenbüll, Schwabstedt, Leck, Gelting, Osterlügum, Loit, Hadersleben, Hvidding; zu den letzteren, die alle einen absoluten Kunstwert besitzen: die Arbeiten aus Aventoft, Horsbüll, Heiligenhafen, Preetz, auch die aus Haselau und das Heider Relief, das Bordesholmer Werk, die Kreuzgruppen zu Meldorf und Kotzenbüll, der Goschhofaltar, der zu Hütten, der zu Segeberg und die wohl aus Brügge stammende kleine „Bordesholmer“ Kreuzigung. Zwischen beiden Gruppen stehen die Altäre aus Heide, Tetenbüll, Witzwort, Meldorf, Neukirchen W-H, in denen man neben Rohem auch eine feinere Hand erkennt.

Jene zeigen dramatische Kraft, gehen auf drastische Wirkung aus und appellieren an die roheren Instinkte. Nicht einmal religiöse Empfindungen können beim Anblick der einem Schlachtgetümmel gleichenden Kreuzigung in Loit aufkommen. Die etwa aufgewandten künstlerischen Mittel erschöpfen sich in der Erreichung dieses Zieles. Die krassen, abschreckenden Züge der Passionsgeschichte und Legende werden in den Vordergrund gestellt und betont; so die sich raufenden Kriegsknechte. In Leck tritt einer den andern gegen den Bauch, Simon wird an den Haaren gezerrt etc. Man fühlt die Lust, das durch das Herkommen Gebotene noch zu überbieten. — Die Naturbeobachtung hat dabei nur quantitativ gewonnen. Das Einzelne ist oft vernachlässigt. Aeusserlichkeiten kommen besser weg als die geistigen Züge. Auf die Hervorhebung des eigentlichen Geschehnisses durch Anordnung und Wirkung von Gegensätzen ist meist verzichtet. — Die grosse Masse der rein handwerklichen Arbeiten schliesst sich dieser Richtung an.

Die anderen wissen Maſs zu halten. Sie appellieren nicht bloss an ein tiefes religiöses, sondern auch an ein künstlerisches Empfinden. Die

derberen Züge sind im Ganzen mehr in den Hintergrund geschoben und nicht übertrieben. Eine weihevolle, getragene Stimmung lagert über allen diesen Werken, nicht bloss über denen Brüggemanns. Haltung und Gebärde sind ruhig und abgemessen. Neben Gestalten von grosser Kraft sehen wir solche, die bei statuarischer Ruhe innere Erregtheit zeigen. Der Kopf ist das Hauptmittel des Ausdruckes und sehr fein durchgeführt. Wir stossen auf grosse Tiefe und Innigkeit der Empfindung nicht nur bei Brüggemann, sondern auch in Aventoft, Heiligenhafen, Hütten, Goschhof und in der Kotzenbüller Kreuzgruppe. Die Beobachtung des Lebens ist eine ehrliche und eingehende. Die prächtigen, individuellen Köpfe zeigen Heimatstypus. Hier und da kommt etwas von der Landestracht*) zum Vorschein. Selbst die Apostel haben in Horsbüll das konventionelle Gewand abgelegt und erscheinen im Zeitkostüm.

Das Gewand ist zwar auch hier etwas konventionell angeordnet mit Knittern und Falten und den das Futter zeigenden Umschlägen, aber es drängt sich doch nicht als Hauptsache in den Vordergrund.

Die Meister dieser Richtung erkennen in der Komposition und in dem Aneinanderstellen von Gegensätzen künstlerische Ausdrucksmittel. Die Anordnung ist klar, bei Brüggemann oft etwas monoton symmetrisch.

3. Die Technik im Herausarbeiten dieser Figurenmassen aus Holzbohlen, sowie in der Behandlung des Ornamentalen ist bei beiden Richtungen erstaunlich. Die kleineren Figuren sind aus einem Stück; nur die Hände sind in der Regel für sich gearbeitet und eingesetzt. Bei grösseren Gestalten sind wohl auch die Arme oder nur die Unterarme angedübelt. Bei Brüggemann scheint, soweit wir untersuchen konnten, das Ganze aus einem Guss zu sein. Die figurenreichen Gruppen pflegen aus zwei bis drei Bohlen zusammengesetzt zu sein. In jeder aber ist dann die Fülle der Figuren unmittelbar aus dem Holz herausgearbeitet. Die flandrische Gewohnheit, die Figuren im Hintergrund für sich zu schnitzen, nur, soweit sie sichtbar sind, auszuarbeiten und dann einzunageln, haben wir in Schleswig-Holstein nicht gefunden. Für die Gewissenhaftigkeit und Treue, mit der auch kaum sichtbare Gestalten bis ins Einzelne durchgeführt sind, haben wir heute kaum mehr ein Verständnis. Soweit wir sehen können, muss z. B. Brüggemann über sehr feine und mannigfaltige Instrumente verfügt haben, da die Raspel nicht angewandt zu sein scheint. Metallaufsätze an Gewändern, Rüstungen etc. haben wir nur an Arbeiten gefunden, deren Beziehungen zu auswärts nachweisbar oder wahrscheinlich sind (Segeberg [Mitte], Ulkebüll, Hütten und am kleinen Kreuz im Goschhofaltar).

*) Vgl. Brüggemann, den Goschhof- und den Tetenbüller Altar.

Die Körper, die jetzt häufig in Lebensgrösse erscheinen, sind im Ganzen wohl proportioniert. Auf die Neigung zu zu kleiner Kopfbildung bei einzelnen Meistern ist oben an den betr. Stellen aufmerksam gemacht. Dass es sich bei den nackten männlichen Gestalten Brüggemanns und nicht nur bei ihm, sondern auch z. B. am Kotzenbüller Kruzifixus um Naturstudium handelt, ist ebenfalls nachgewiesen. Das Gleiche gilt von der bei der besseren Richtung ungemein feinen, verständnisvollen Behandlung der Hände und Füsse. Ausgebogene Hüften kommen an reinen Repräsentationsbildern noch bis in die späteste Zeit vor.

In der Bemalung tritt neben dem Glanzgold das Mattgold stärker hervor (Goschhof).

Dass an den grösseren Werken stets mehrere Hände thätig waren, ist an sich einleuchtend. Sehr oft zeigen die Flügel eine bessere Hand als die Mitte. Es scheint, als ob das konventionell festgelegte Mittelbild, namentlich, wenn es sich um die Kreuzigung handelte, dem Gehilfen überlassen wurde, während der Meister die scenischen Darstellungen in den Flügeln übernahm, in denen er über eine grössere Freiheit der Erfindung verfügte. —

Ueberblickt man die Grösse dieses Könnens in der Holzplastik und die Fähigkeit einzelner Meister, die tiefsten Empfindungen und die zartesten Stimmungen in einer bis zur letzten Feinheit Jahrhunderte überdauernden Technik zum Ausdruck zu bringen, so kann man sich eines Bedauerns nicht enthalten, dass diese Kunst nicht häufiger vor monumentale Aufgaben gestellt worden ist.

* *
*

Die Frage nach der Herkunft der Kunstwerke in den einzelnen Epochen glaubten wir besser zusammenhängend behandeln zu sollen.

Die Arbeiten des 13. Jahrh., die wir gebracht haben, stammen sämtlich aus den nördlichen Teilen des Landes, also aus der friesischen Insel- und Küstenwelt, sowie aus den bis dahin unter Dänemark stehenden Gebieten nördlich der Schlei und Treene, also der Danewirklinie. Auch wenn wir Alles, was ausser den besprochenen Dingen sonst noch an Werken der kirchlichen Kunst, insbesondere der Holzplastik, vorhanden ist, hinzunehmen, so ist uns aus den südlichen Teilen und dem Holsteinischen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh. nichts, aus der zweiten Hälfte gegenüber dem Schleswigschen nur ganz verschwindend wenig bekannt. Und dies Wenige stammt aus der unmittelbaren Nähe Lübecks.*)

*) Die romanischen Altarbekleidungen (Ekwadt, Hellewadt, Quern und Schleswig) stammen sämtlich aus dem Schleswigschen, desgleichen die Dreisitze im Lügumkloster,

Sind nun in den südlichen Teilen, in denen ja nicht unbedeutende romanische Backsteinkirchen aus dem 12. und dem Anfang des 13. Jahrh. mit wohlgestalteten Kapitellen, Simsen etc., wie Segeberg, Altenkrempe, Eutin, Lütjenburg erhalten sind, durch besondere Umstände alle Holzschnitzereien der Frühzeit zu Grunde gegangen, oder hat dieser Süden Erzeugnisse einer solchen Kunstthätigkeit überhaupt nicht oder nur in verschwindendem Maſse besessen?

Die Antwort auf diese Frage dürfte uns ein Blick in die Geschichte der betreffenden Länder und Landesteile geben, aus dem wir auch einen Anhalt für die Herkunft der im Schleswigschen erhaltenen Holzplastik gewinnen werden.

Soweit bekannt ist, war die cimbrische Halbinsel von der Frühzeit an von germanischen Stämmen bewohnt, und zwar scheinen sich hier die Nordgermanen mit den deutschen Germanen berührt zu haben. Als Bewohner werden Sachsen und Friesen, Angeln und Jüten genannt. Kein Zweifel ist, dass England von hier aus seine germanische Kultur erhalten hat, durch die hinüberfahrenden Angeln und Sachsen, unter denen auch die Friesen mit einbegriffen sind.*)

Diese Besiedelung Englands durch die Bewohnerschaft unserer Halbinsel beginnt im 3. Jahrh. und dauert mehrere Jahrhunderte.

An Stelle der Abgezogenen dringen die nordgermanischen Dänen vor. Sie haben die Herrschaft im Lande. Die früheren Bewohner sind natürlich nicht sämtlich ausgewandert. Die Angeln zwischen der Flensburger Förde und der Schlei vermischen sich mit den Dänen und bewahren schlechter ihre Eigenart als die Friesen, die die Inselwelt an der Westküste und den schmalen Streifen von der (damals noch losgelösten) Halbinsel Eiderstedt bis zur Widau bei Tondern bewohnen. An sie schliessen sich südlich der Eider im Westen die mit Friesen und Sachsen verwandten Dithmarsen. Gleichzeitig dringen in die südlichen Teile mehr und mehr von Osten die Slaven vor.

Karl der Grosse gebietet dem dänischen Vordringen Halt, indem er die Eider als Grenze bestimmt. Die Dänen bauen an der Treene-Schleilinie das Danewirk. Der Zwischenstreifen bis zur Eider scheint eine Art

Schleswig und Kahleby. Die Taufsteine und Erztaufen stammen überwiegend aus dem Norden. Desgleichen verschwinden die aus romanischer Zeit im Holsteinischen erhaltenen Kirchenbauten gegen die grosse Zahl derer, die aus dem Schleswigschen noch vorhanden sind. Unter 22 erhaltenen Kreuzgruppen weisen nur zwei (Altenkrempe und Burg a/F.) auf Holstein. Diese stammen aber erst aus dem Ende des 13. Jahrh. Unter 32 erhaltenen Holzkruzifixen gehören nur die aus Neukirchen i/O. ins Holsteinische. Die Neukirchener Kirche ist aber erst 1244/45 fertig gestellt.

*) Vgl. Waitz, Schleswig-Holsteinische Geschichte 1851.

Kampfplatz zwischen Nordgermanen, deutschen Germanen und Slaven abgegeben zu haben. An diese Thaten Karls des Grossen knüpft sich das Eindringen des Christentums und der fränkischen Verfassung. Das Erzbistum Hamburg wird gegründet. Es folgt die Thätigkeit Ansgars, die Gründung der Bistümer Ripen und Schleswig. Sogar der Dänenkönig tritt zum neuen Glauben über. Aber diese Anfänge einer christlich-deutschen Kultur werden niedergetreten. Hamburg wird zerstört, und am Ausgange des 9. Jahrh. haben Heidentum und Dänentum wieder das Uebergewicht.

Von neuem setzt eine deutsche Kultur und Christentum ausbreitende Thätigkeit im 10. Jahrh. ein. Heinrich I. gründet die Mark zwischen Eider und Schlei, siedelt Sachsen an und breitet das Christentum aus. Otto I. und Otto II. setzen seine Thätigkeit erfolgreich fort. Aber am Ausgange des 10. Jahrh. nach dem Tode Ottos II. geht wiederum fast alles verloren, was die deutsch-christliche Kultur unter Dänen und Slaven aufgerichtet hatte.

Erst unter Knud dem Grossen 1016—35 und seinem Sohne Svend Estrithson fasst das Christentum festen Fuss. Dieser nun von dauerndem Erfolge gekrönte, letzte Versuch, christliche Kultur einzuführen, geht aber nicht mehr vom deutschen Süden, sondern von England aus. Vom Ausgange des 10. Jahrh. bis zum erfolgreichen Vordringen der deutschen Holstengrafen, der Schauenburger, um die Mitte des 13. Jahrh. herrscht also in dem Lande nördlich der Schlei das Dänentum, das seine christliche Kultur von England hatte.

Die Abtretung der deutschen Mark an Dänemark unter Konrad II. ist ein starker Beleg für den Rückgang des deutschen Einflusses. Auch kirchlich löst man sich vom deutschen Süden los. Anfang des 12. Jahrh. (1103) wird für diese nordgermanische Welt das Erzbistum Lund gegründet, und der päpstliche Stuhl hilft bei dieser Loslösung von Hamburg und dem deutsch-kirchlichen Einfluss. —

Herrscht also bis in die Zeiten, aus denen unsere Schnitzwerke stammen, seit $2^1/_2$ Jahrhunderten eine dänische, von England beeinflusste Kultur in den nördlichen Teilen Schleswig-Holsteins, so haben wir nunmehr noch einen Blick auf die Geschichte dieser Länder zu werfen.

Die Dänen sind Nordgermanen, den Deutschen verwandt, aber fast beständig mit ihnen im Kampfe. Bis ins 13. Jahrhundert haben sie sich im Ganzen mit Erfolg gegen das Eindringen deutsch-christlicher Einflüsse gesträubt von Gorm d. Alten bis zu Knud d. Grossen, Svend Estrithson und seinen Nachfolgern. Gelang ihnen die Ausdehnung nach Süden über die Danewirke auf die Dauer nicht, so sehen wir sie seit dem 9. Jahrh. (832) nach Westen, nach England hinüberfluten.

Am Ausgang des Jahrhunderts (zur Zeit Alfreds des Grossen) sind sie dauernd in England ansässig und beherrschen den Nordosten des Landes. Ihr König Gutrun-Athelstan empfängt von den Engländern das Christentum. Die Beziehungen zu England und die Rückwirkung davon auf die dänische Heimat werden immer stärker, bis der Dänenkönig Knud der Grosse zugleich König von England wird. Schon unter seinem Sohne Svend Estrithson löst sich allerdings wieder das enge politische Band mit England. Aber die zu England gewonnene Kulturbeziehung ist von nachhaltiger Wirkung. Das Dänentum zeigt auch, nachdem die politische Verbindung mit England gelöst ist, das Bestreben, sich gegen den deutschen Süden abzuschliessen und eine eigene nordgermanische, nunmehr durch England christlich gewordene Kultur zu begründen.

Welcher Art nun der Einfluss gewesen ist, den das englische Inselreich auf das Dänentum ausgeübt hat, lässt sich bei den verwickelten Kulturverhältnissen Englands zur Zeit wohl noch nicht vollkommen feststellen. Wir haben es drüben mit alten Kulturstätten zu thun. Der Süden hatte unter römischer Herrschaft eine hohe Entwickelung erreicht. Er, wie der schottische Norden und Irland waren Jahrhunderte früher zum Christentum bekehrt als die hier in Betracht kommenden Germanen. Die Britten leben im Kampf mit dem roheren Norden. Die anfangs willkommen geheissenen Jüten, Friesen und Angeln machen sich zu Herren des Landes und geben ihm ein ausgesprochen germanisches Gepräge. Das von der unterworfenen, einheimischen Bevölkerung gebotene Christentum lehnen sie ab. Sie nehmen es erst an als es durch den Süden von Rom gebracht wurde. Es ist aber eine Thatsache, dass dies vom Süden gebrachte Christentum hier unter besonderer Schonung der germanischen Einrichtungen eingeführt wurde.*) Die Kirche war weit weniger abhängig von Rom, als von dem einheimischen Königtum. Früh bildet sich eine nationale Geistlichkeit; die Erzbischöfe hatten das Recht, ihre Nachfolger selber zu ernennen; die Kirchensprache war die angelsächsische; die Kirche war katholisch, aber nicht päpstlich.**) Wir haben es also hier mit einer germanisch-christlichen Kultur zu thun, in der sich das germanische Element reiner, unberührter erhielt als im eigentlichen Deutschland. Sind nun auch später, z. B. in Karls des Grossen Zeiten, nähere Beziehungen zu Deutschland angebahnt worden, so hatte doch die eigentümliche, auf eigenem Boden erwachsene Kultur schon ein zu festes Gepräge erhalten, um ver-

---

*) Nach Beda I, 30 söllten z. B. die alten heidnischen Tempel nicht zerstört werden; nur die Götzenbilder wurden vertilgt, die Gebäude mit Weihwasser besprengt und Altäre errichtet. Vgl. auch Lappenberg, Gesch. von England Bd. I.

**) Lappenberg a. a. O. I, 183.

wischt werden zu können. Auch später noch z. B. in den Tagen Dunstans (10. Jahrh.), spielt der Kampf gegen die römischen Einflüsse (Benediktinerregel) noch eine starke Rolle. Erst mit dem Eindringen der Normannen ändern sich die Verhältnisse.

In den Tagen also, in denen das Dänentum in engster Wechselbeziehung zu England stand und von hier das Christentum empfing, war der nationale Charakter des Angelsachsentums noch ungebrochen.

Demnach hat in den Gegenden, welche für unsere Untersuchung in Betracht kommt, seit dem 11. Jahrh. eine Kultur geherrscht, welche, abgesehen von den Friesen, in ihrer Grundlage nordgermanisch war, und ihre höhere Entwicklung, sowie das Christentum zwar von den südgermanischen, aber nationalgebliebenen Engländern empfing. Auch bei den Friesen überwiegen die angelsächsischen Einflüsse. Sicherlich bildet den schwächsten Faktor in diesem Kulturbilde das deutsche Element. Waitz, der seine Geschichte Schleswig-Holsteins in einer Zeit schrieb, wo es in der Luft lag, die deutschen Einflüsse im Schleswigschen zu betonen, muss das zugeben: „Damals war der angelsächsische Einfluss fast stärker als der deutsche. Das angelsächsische Reich war den dänischen Königen unterthan geworden, und von hier aus besonders hielten Sitte und Lebensweise der christlich abendländischen Völker und die weiteren Einrichtungen der Kirche selbst ihren Einzug in den Norden. Der Verkehr mit den Inseln wurde zum Teil auch von der Westseite des jetzigen Schleswig aus geführt. Es kamen Baumeister und, wie man glaubt, auch Baumaterialien auf dem Seewege ins Land, um bereits steinerne Kirchen an die Stelle der hölzernen zu setzen."*)

Nun ist zwar in den das spätere Herzogtum Schleswig bildenden Theilen schon, als zu Knud. Lawards Zeiten sich das enge Verhältnis zu Dänemark zu lockern begann, nachweisbar auch das deutsche Element eingedrungen. Allein das volle Einsetzen dieser deutschen Propaganda datiert doch erst aus dem 13. Jahrh., als die Schauenburger, nachdem sie im Süden Herren geworden waren, ihre Hand nach dem Norden ausstreckten, und von einem Vorherrschen des Deutschtums im Schleswigschen kann erst im 14. Jahrh., der Zeit des grossen Grafen Gerhards III. und seiner Nachfolger geredet werden. Die einmal gefestigte Kultur dürfte auch dem beginnenden 13. Jahrh. noch das Gepräge aufgedrückt haben. Da im Holsteinischen das Christentum völlig unsicher blieb**), und erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. dauernd festen Fuss fasste, so wird uns das Fehlen der frühen Werke dort verständlich. Im Schleswigschen haben

*) Waitz a. a. O, I, S. 30.

**) Noch im 11. Jahrh. war das Oldenburger Bistum 60 Jahre lang verwaist.

wir es eben mit einer $1^{1}/_{2}$ Jahrh. älteren angelsächsisch-germanisch-christlichen Kultur zu thun, während im Holsteinischen das von Deutschland eingeführte Christentum im 13. Jahrh. erst eine sehr kurze Vergangenheit hinter sich hatte.

Erwägt man nun, dass die den Iren eigentümliche Kreuzstammbildung (Mittelreif um die Schnittstelle) auch im Schleswigschen nachklingt, sowie die oben dargelegten Beziehungen der besprochenen Antependien zu den dänischen Wandmalereien, so gewinnt unsere Vermutung, dass die Holzplastik im Schleswigschen als Ausfluss einer angelsächsisch-nordgermanischen Kultur eine grössere Rolle gespielt hat als in dem von Deuschland beeinflussten Süden an Wahrscheinlichkeit. Eine weitere Bestätigung dürfte eine eingehende Untersuchung der alten schleswigschen Steinkirchen mit ihrem plastischen Schmuck an Portalen, Kapitellen, Taufsteinen etc. bringen. Haupt*) hat es durch seine Untersuchung der Inschrift am Südportal des Schleswiger Doms sehr wahrscheinlich gemacht, dass das dortige Sandsteinrelief um 1148 entstanden ist, und dass das ganze Portal als Weihgeschenk in Beziehung steht mit der Trennung der nordischen von der deutschen Kirche und dem Uebergange des Primats von Hamburg auf Lund, an dessen Dom gleichzeitig und zum Teil unter Verwendung desselben Materials gebaut wurde. Der Dom zu Lund ist 1145 durch den Erzbischof Eskil im Beisein der Bischöfe Hermann von Schleswig, Gislo von Linköping und Ödgrim von Skara eingeweiht und dem heiligen Laurentius zugeeignet worden.**)

---

*) Vgl. Haupt: Die Petersthüre zu Schleswig, eine Urkunde der Geschichte in der Münch. allgem. Zeitung und in der Kieler Zeitung No. 19585 vom 23. 1. 1900 und 19590 vom 25. 1. 1900. H. hat zunächst feststellen lassen, dass das Portal nicht aus Granit, sondern aus Crinoidenkalk von der Insel Gothland bestehe, und da dieser Stoff sonst im Lande nicht vorkomme, so schliesst er auf ein Weihgeschenk. Die Reliefplatte aus rotem Sandstein enthält Christus, umgeben von den Evangelienzeichen, wie er mit der Rechten Petrus den Schlüssel und mit der anderen einem Heiligen ein Spruchband reicht. Hinter Petrus steht ein König mit einer Kirche in der Hand, . Von der Inschrift war bisher nur zu lesen: TVMICHIV .... FVNDIDE PELLETY ... Haupt liest nun nach Auffindung einiger weiterer Buchstaben das Ganze als folgende leoninische Hexameter:

Tu mihi Germanum fundi depelle tyrannum
Et revoca gentes Petrum pietate colentes.

Er sieht hierin den Auftrag Christi an Laurentius, den zweiten Patron des Domes und den Patron des Erzbistums Lund und demnach in dem Heiligen den Laurentius und in dem König Knud den Grossen. Die Inschrift bezieht er auf die Abmachungen zwischen Hamburg und Lund, und speziell auf den Friedensschluss der Schleswiger mit dem Primas von Lund, nachdem ihr Bischof Hermann im Jahre 1448 in Lund gestorben war. Unter Berücksichtigung der Baugeschichte von Lund und Schleswig glaubt H. die Entstehung des Schleswiger Reliefs nicht vor 1148, aber auch kaum viel später setzen zu dürfen.

**) Vgl. Friedr. Seesselberg: Die frühmittelalterl. Kunst etc. p. 120. Seesselberg sieht in den frühmittelalterlichen Langhauskirchen Schwedens und Dänemarks neben deutsch-romanischen Impulsen englische und germanische Grundbestandteile.

Mit dem Schleswiger Relief stehen aber im engsten Zusammenhange die Portalskulpturen zu St. Johann auf Föhr, Munkbrarup in Nordangeln und Norderbrarup in Südangeln. Auf nordische Einflüsse weist auch der figürliche Schmuck an den aus Granit resp. Sandstein bestehenden Taufbecken zu Munkbrarup, St. Johann, Borby und Sörup. Auf die Verwandtschaft der Söruper Taufe mit der zu Gumlöse auf Schonen, sowie auf die Aehnlichkeit mit der holzgeschnitzten Apostelreihe in dem nahen Husby (vgl. oben S. 32) hat Haupt schon hingewiesen.*)

Wenn Werke wie das Querner Antependium importiert sind, so wird man weit eher auf angelsächsische oder nordische als auf südliche, deutsche Einflüsse schliessen müssen. Das Vorkommen gleichgearteter Arbeiten in nahe bei einander liegenden Plätzen wie die Holz-Antependien in Ekwadt und Hellewadt und die Passionsscenen in Hürup und Nordhackstedt lassen aber vermuten, dass solche Dinge als Ausfluss einer uralten Tradition, die in Deutschland nicht oder nicht mehr so stark war, im Lande gearbeitet worden sind.

In der Epoche vom Ausgang des 13. bis zum letzten Viertel des 14. Jahrh., also der eigentlichen Gotik, sind uns nur auffallend wenige Werke der Holzplastik von einiger Bedeutung erhalten, und diese stammen sämtlich aus dem Holsteinischen, und zwar aus der unmittelbaren Umgebung Lübecks. Wir glauben durch Feststellung derselben Hand in Cismar wie im Lübecker Dom, sowie durch Darlegung der Beziehungen zwischen den Fehmarner und Doberaner Arbeiten mit Lübeck den Nachweis erbracht zu haben, dass für diese Zeit mit allergrösster Wahrscheinlichkeit Lübeck als das Zentrum angesehen werden muss, von dem aus die neue Kunstrichtung sich ausgebreitet hat. Die andernorts dargelegte schwierige Lage der Holstenlande macht es nicht wahrscheinlich, dass Erhebliches im Lande gearbeitet wurde. — Dass im Schleswigschen in dieser Zeit die Kunstthätigkeit nicht geruht hat, beweisen die oben S. 206 aufgeführten Arbeiten. Wie weit auch hier sich etwa schon ein Lübeckischer Einfluss geltend gemacht hat, vermögen wir nicht zu sagen.

In dem folgenden Abschnitt vom Ausgange des 14. Jahrh. bis zur Mitte resp. zum Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., in dem sich

*) Eine Veröffentlichung der romanischen Taufen im Schleswigschen wäre sehr zu wünschen, um Vergleiche mit der nordischen Skulptur anstellen zu können. Besonders interessant sind die Taufen zu Borby und Sörup mit der Anbetung der Könige, Geburt, Kreuzigung, und die zu Munkbrarup mit einer Jagdscene. Wir verweisen auch auf die Taufsteine zu Hürup, Husby und Grundhof in Angeln.

ein grosser Aufschwung künstlerischen Fühlens und Könnens geltend macht, tauchen beachtenswerte Werke überall im Lande, im Süden, Westen und Norden auf. Der Charakter der Darstellungen lässt weiter keinen Schluss auf eine bestimmte Herkunft zu, als dass wir es hier wohl, wie in Lübeck, mit einem weiteren Vordringen niederdeutscher Art auch im Schleswigschen zu thun haben. In Lübeck wirken westfälische, kölnische und niederländische Einflüsse zusammen. Ob auch schon oberdeutsche, ist die Frage. Wäre die von Lichtwark gegebene Zusammenstellung der Typenbildung in der Kreuzigungsdarstellung maſsgebend, so würden wir feststellen müssen, dass hier zu Lande in dieser Epoche alle drei Typen vorkommen, der oberdeutsche (Nürnberger), der erste niederdeutsch-kölnische (aus der Schule des Meisters Wilhelm) und der zweite niederdeutsche Typus, der sich über Westfalen und den Osten ausgebreitet haben soll; und der letztere, der also für unser Gebiet gerade in Betracht käme, wäre nicht einmal am prägnantesten ausgebildet. Wir haben aber oben schon im einzelnen nachgewiesen, dass diese Typenbildung in der von L. angegebenen Abgrenzung und Bestimmtheit nicht wohl aufrecht erhalten werden kann.

Es fragt sich nun: Sind diese Werke oder wenigstens die bedeutsamen unter ihnen schon damals im Lande gemacht, oder sind sie aus und über Lübeck eingeführt, oder kommt vielleicht auch die Hansastadt an der Westseite, Hamburg, in Betracht?

Die Beziehungen zu Lübeck aus der vorigen Epoche, die Lage der Plätze: Lütjenburg, Lensahn, Neukirchen i/O., Preetz etc., der Zusammenhang der zuletzt genannten Arbeiten mit denen aus Hoyer und Mildstedt an der Westküste, die Wahrscheinlichkeit, dass der Lütjenburger Altar aus der Lübschen Werkstatt Hermen Rodes stammt, sowie endlich die bestimmten, allerdings erst aus dem Ende des Abschnittes stammenden Nachrichten, dass der (verloren gegangene) Kieler Altar von 1444 bei dem Lübecker Meister Hinrik Junge, sowie der für Trittau vom Holsten-Herzog Adolf VIII. im Jahre 1457 bei Hans Westphal in Lübeck bestellt worden sind, legen es sehr nahe, dass Lübeck auch in dieser Epoche der Ausgangspunkt für alle bedeutsameren Arbeiten im Lande gewesen sein wird. Und das stimmt auch mit der bisher festgehaltenen Annahme,*) dass Lübeck für die nordöstlichen Gegenden im 15. Jahrh. das in künstlerischen Dingen befruchtende Zentrum gewesen ist.

Nun ist aber neuerdings behauptet worden, dass auch im 15. Jahrh. nicht Lübeck, sondern Hamburg das Kunstzentrum nicht nur dieser

*) Vgl. Bode a. a. O. 104 und 222. Ferner oben S. 156.

Gegenden, sondern Norddeutschlands überhaupt gewesen sei. Aus einem Gutachten Bodes veröffentlicht Lichtwark*) folgene Sätze: „Mit den Bildern der Schweriner Galerie, vor allem mit der grossen Folge des Hamburger Meisters aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. bekommt die (Hamburger) Kunsthalle, ihren alten Bestand eingerechnet, eine Sammlung, welche die Entwicklung der Kunst in Norddeutschland an ihrem Hauptplatze in einer so langen Abfolge und so bedeutend und mannigfaltig zur Anschauung bringt, dass dadurch eine Kunst, von der man vor Kurzem noch kaum etwas ahnte, wieder ersteht. Nicht in Lübeck, sondern in Hamburg ist selbst schon im 15. Jahrh. der eigentliche Sitz der norddeutschen — oder soll man sagen der Hansakunst (im engeren Sinne) gewesen; das wird von dem Schmerzensmann und den Schweriner Bildern niemand mehr bezweifeln können." —

Diese Behauptung Bodes würde nicht nur für die Frage der Herkunft der schleswig-holsteinischen Holzplastik von Wichtigkeit sein, sondern sie beansprucht ein allgemeines Interesse der Kunstforschung. Der Neukirchener Meister ist auf dem Gebiete der Plastik nicht nur von ähnlicher Bedeutung, wie der Hamburger Meister Francke für die Malerei, sondern er steht im Können und in der Tiefe der Auffassung weit über ihm und würde, falls unsere Datierung richtig ist, zu den bedeutsamsten Erscheinungen der germanischen Kunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. überhaupt gehören. Sollte der Neukirchener Meister nun auch nicht von Lübeck, sondern von diesem „Hauptplatze" der „hansischen", norddeutschen Kunst beeinflusst sein? Sollte er vielleicht überhaupt nicht in Lübeck, sondern in Hamburg gesucht werden müssen, oder hat er gar in bestimmten Beziehungen zu der Werkstatt des Meisters Francke gestanden?

Wir sind also genötigt, trotz der autoritativen Erklärung Bodes zu untersuchen, ob man in der That schon die Behauptung aufstellen darf, dass in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. Hamburg und nicht Lübeck der „Hauptplatz" der norddeutschen Kunst gewesen ist, und weiter, ob der Neukirchener Meister zu Hamburg resp. zu Meister Francke in bestimmten Beziehungen gestanden hat.

Das Material zur Entscheidung der ersten Frage scheint uns noch nicht ausreichend vorzuliegen. Nach dem Wortlaut des Bodeschen Gutachtens stützt sich seine Behauptung (man beachte den Schlusssatz) wesentlich, oder vielleicht allein, auf die Entdeckung des Meisters Francke als eines für Hamburg in Anspruch zu nehmenden Künstlers. Sehen wir also zu, was wir von diesem Meister wissen.

---

*) A. a. O. p. 59.

Lichtwark fand 1890 in der Petrikirche in Hamburg ein aus dem Dome stammendes Gemälde, das den Schmerzensmann darstellt, niederdeutscher Herkunft zu sein schien und ihm für die erste Hälfte des 15. Jahrh. bedeutsam vorkam. Schlie machte ihn darauf aufmerksam, dass die Schweriner Galerie neun Gemälde derselben Hand besitze, und dass auch ein Schmerzensmann im Leipziger Museum von demselben Künstler herrühre. Schlie fand, dass die neun Schweriner Bilder aus der im Jahre 1435 an die Englandsfahrer überlassenen Kapelle der im Jahre 1834 abgebrochenen St. Johanneskirche in Hamburg stammten*) Er hielt sich daher für berechtigt, in seiner Publikation**) der neun Schweriner Bilder und der zwei Schmerzensmänner vom Jahre 1897 den Meister als „Hamburger" zu bezeichnen. Goldschmidt***) fand aus der Aehnlichkeit der Frauengruppe, dass die gemalte Kreuzigung des oben besprochenen Preetzer Altars in Kopenhagen als freie Kopie etwa eines minderwertigen Schülers nach dem sonst verloren gegangenen Mittelbilde des Hamburger Meisters anzusehen sei, und er glaubte damit nachzuweisen, dass dieser einen Einfluss auf die weitere Umgebung ausgeübt habe. Die von Lichtwark demselben Meister noch zugesprochenen Arbeiten: der Beischlagspfosten mit dem St. Georg und die beiden Idealbilder Adolfs von Schauenburg in Hamburg sind unsicher und würden zur weiteren Charakteristik des Meisters kaum sehr wesentlich beitragen. Der Hamburger Staatsarchivar Dr. Hagedorn†) entdeckte nun auch den Namen des Meisters, und dass die Jahreszahl für die Anfertigung der Tafel in 1424 umgeändert werden müsse. Er fand in einem 1541 von dem Bauvorsteher der Englandsfahrer Peter Hesterbach angelegten Folianten die Eintragung: Szy witlick idermenlicken etc. dath befunden warth nha vormeldinge eyner tzarter in der lade lyghende, uppgherichtet anno 1424 des mondaghes vor sunte Niclawes dorch de ersamen vorsichtighen Borcherth Bennyn unde Matthyas Schyphouwer, olderlude der Eghelandesvarer gezelschop, myth Mester Francken umme eyne taffel, dhe noch hutighes dages stath tho sunte Johannes in der Enghelandersvarer capellen in der sudher syden, welcker taffell ungheverlick ghekosteth hebbe hunderth marck Lubesch . . . Lichtwarck aber geht nun noch weiter.††) Er rechnet zunächst unter Hinzu-

---

*) Staphorst, Hamb. Kirchengesch. 1723—1731. Theil I Bd. 2: Extrakt und Nachricht wegen der Engellands-Fahrergesellschaft-Capell etc.

**) Der Hamburger Meister vom Jahre 1435, in 11 Lichtdrucktafeln herausgegeben von Joh. Nöhring mit kunstgesch. Erörterungen von Hofrat Prof. Dr. Friedr. Schlie. Druck und Verlag von Joh. Nähring, Lübeck.

***) Repertor. für Kunstwissenschaft Bd. XXI. 1898 p. 116 u. ff.

†) Hamb. Correspondent v. 12. Februar 1899.

††) Meister Francke von Alfred Lichtwark Hamburg 1899. Wir müssen hier auf diese

nahme des St. Georg nicht mit elf, sondern mit zwölf sicheren Werken des Meisters. Da diese Werke nun ziemlich weit auseinander liegende, künstlerische Entwicklungsstadien bezeichnen, derart, dass der Leipziger Schmerzensmann zu den Anfangsarbeiten, die vielleicht um 1400 anzusetzen seien, der Hamburger Schmerzensmann aber zu den reifen Arbeiten gehöre, so sei anzunehmen, dass der Künstler in Hamburg seine Entwicklung durchgemacht habe (S. 25), zumal die gereiften Künstler im 15. Jahrh. die Wanderschaft hinter sich zu haben pflegten. Der Name deute zwar auf eine aus Franken eingewanderte Familie oder auf den eingewanderten Meister. „Sollte er selbst aus Franken stammen, so müsste er als Kind*) nach Hamburg gekommen sein, denn in seiner Kunst ist nichts Fränkisches." Sie bilde vielmehr eine Entwicklung der in Norddeutschland heimischen Ueberlieferung (S. 40). Ja, da der Meister weder von den Niederlanden, noch von Süddeutschland, noch von Italien Einflüsse erfahren habe, so drücke er das ursprüngliche Wesen des niederdeutschen Stammes aus. Da eine Vergleichung, die Lichtwark mit den Nachbarschulen in Lübeck, Hannover, Münster, Soest, Köln etc. anstellt, zeige, dass Meister Francke neben dem Allerbesten bestehe, als koloristische Begabung aber alle seine Zeitgenossen überrage (S. 54), so macht sich Lichtwark das Bodesche Gutachten zu eigen und erklärt modifizierend, dass Hamburg von jeher**) der Hanptsitz der norddeutschen Malerei***) gewesen sei, und dass es kaum eine andere deutsche Stadt gebe, in der sich so ununterbrochen eine eigenartige Lokalschule erhalten habe (S. 28, 29).

Um diese letzten Schlüsse mitzumachen, dafür reicht uns das bisher vorgebrachte Material noch nicht aus. Es kann zur Zeit nur festgestellt werden, dass im Anfange des 15. Jahrh. Meister Francke für und wahrscheinlich in Hamburg thätig gewesen ist. Dass er den wesentlichen Teil seiner Entwicklung in Hamburg durchgemacht hat, ist ebenfalls anzunehmen. Sicher ist ferner, dass er die bekannten zeitgenössischen Maler koloristisch überragt und in dieser Beziehung auch von den van Eycks

Schrift eingehen, obwohl der Verfasser ausdrücklich sagt, dass „nicht an den Fachmann gedacht" S. 18 und der Text „nicht für ganz Deutschland bestimmt" sei. Denn es ist das Ausführlichste, was bisher über M. F. vorliegt, und da man in populäre Schriften ja nur aufnimmt, was man als zuverlässig ansieht, so kann die Einschränkung ja nur entschuldigen wollen, dass Manches gebracht wird, was der Verfasser für den Fachmann für überflüssig hält.

*) Tillman Riemenschneider z. B., dessen Kunst durchaus unterfränkischen Charakter, eher mit schwäbischem als mit niedersächsischem verwandtes Wesen zeigt, ist aus Niedersachsen, aus Osterrode a. Harz, in Würzburg eingewandert. Er wird zur Zeit der Einwanderung, wenn er auch noch jung gewesen sein mag, immerhin doch als „Bildschnitzergeselle" bezeichnet.

**) Bode: „schon seit dem 15. Jahrhundert."

***) Bode: „der norddeutschen Kunst."

nicht in den Schatten gestellt wird, und dass er in seinem Naturstudium in der That „an der Schwelle der neuen Zeit", der Renaissance, steht. Dass Hamburg schon im 14. und 15. Jahrh. eine lebhafte Kunstthätigkeit gehabt hat, haben schon vor 50 Jahren die von Lappenberg*) beigebrachten Daten erwiesen. Auch hat Schlie neuerdings**) erklärt, dass der früher Lübeck zugeschriebene Grabower Altar von 1379 sich aktenmäfsig als das Werk dreier Hamburger Meister nachweisen lasse. Dass endlich diese Hamburger Kunstthätigkeit bedeutsam gewesen ist, beweist Meister Francke, dessen wirkliche Bedeutung freilich in der Koloristik liegt. In ihr hatte der kunstbegabte Meister vom Anfange des 15. Jahrh. bei der strengen Konvention, die stofflich herrschte, am ehesten die Möglichkeit in Deutschland Eigenes zu geben und Ersatz zu finden für den Zwang der Vorschrift.

Aber um nun zu erklären, dass Hamburg von jeher der Hauptsitz der norddeutschen Malerei oder gar der norddeutschen Kunst überhaupt gewesen sei, dazu reicht doch diese Unterlage noch nicht aus. Man ist fast versucht daran zu erinnern, dass die Verhältnisse, was Grösse und Bedeutung angeht, damals zwischen den Hansestädten gerade die umgekehrten von heute waren. G. Waitz nimmt um die Mitte des 15. Jahrh (1452) für Lübeck eine Bevölkerung von 80000 Seelen, für Hamburg nur von 20000, für Kiel und Flensburg von 5000 an, und Husum wurde damals von Hamburg als unangenehmer Konkurrent empfunden. Dem entspricht auch die politische Stellung, die Lübeck damals in der Hansa und im Norden des Kontinents einnahm. Eine so reiche Exportthätigkeit in Kunstsachen, wie sie aus und über Lübeck im 15. Jahrh. urkundenmäfsig feststeht, ist für Hamburg noch nicht erwiesen.

An die Lichtwark-Bodesche Schlussfolgerung, dass Hamburg schon im 15. Jahrh. der Hauptplatz der norddeutschen Kunst gewesen sei, könnte man erst dann glauben, wenn feststände, dass nirgend anderswo in Norddeutschland im Anfange des 15. Jahrh. ein so fortgeschrittener, bedeutsamer Meister zu finden wäre. So gut aber wie die Bedeutung Meister Franckes noch vor wenigen Jahren unerkannt***) war, kann die ja jetzt eben erst einsetzende Forschung auch noch anderwärts gleichbedeutsame Meister zu Tage fördern. Der Neukirchener Meister wäre z. B. ein solcher. Wir unterschreiben alles das, was Lichtwark in seiner feinsinnigen Charakteristik Franckes (S. 55—96) sagt, den er als Bahnbrecher auf verschiedenen Gebieten darstellt. Wenn aber unsere Datierung

*) Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs, Hamb. 1864.

**) Bericht des Kunsthist. Kongresses in Lübeck 1900, S. 31.

***) Bode sagt a. a. O. S. 60, dass durch Meister Franckes Entdeckung eine Kunst wieder ersteht, „von der man bis vor kurzem noch kaum etwas ahnte".

richtig ist, dass der Neukirchner Altar in das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts zu setzen ist, dann erwiese sich dieser Meister nicht bloss auf dem Gebiete der Plastik, sondern in allgemein künstlerischen Fragen als ein noch viel bedeutsamerer Bahnbrecher, und nach unseren obigen Darlegungen liegt es zur Zeit noch viel näher, diesen in Lübeck als in Hamburg zu suchen. Die Bode-Lichtwarksche Behauptung gewänne, wenn es gelänge, den Neukirchener Altar zu Hamburg oder gar zu Francke selbst in Beziehung zu setzen. Manches in Rüstung und Kostüm, Kopfbildung und Haltung gehört derselben Zeit und Art an, und dass auch plastische Werke aus Franckes Werkstatt hervorgegangen sein können, ist nach der Sitte der Zeit durchaus möglich, wie ja auch Lichtwark den Beischlagspfosten, der immerhin schon in die andere Kunst hinüberspielt, für Francke in Anspruch nimmt. Auch lässt sich eine freilich sehr leichte und zerreissbare Kette herstellen, die vom Neukirchener Meister zu Francke hinüberführt. Denn der Neukirchener Meister steht der Arbeit in Mildstedt, das durch Husum leicht Beziehungen zu Hamburg haben konnte, sehr nahe. Diese führt durch das eigentümliche Longinusmotiv (ein junger Mann, der den Blinden leitet), das wohl auch der Neukirchener Meister gehabt haben dürfte, auf den Preetzer Altar in Kopenhagen, dessen Kreuzigung als freie Kopie nach Francke anerkannt ist; wenngleich Goldschmidt auch noch zu weit geht, wenn er hier schon von einem Schüler Franckes spricht. Auch sei auf die gemeinsame Scenenwahl (um die Kreuzigung: Verkündigung, Geburt, Anbetung und Darstellung) hingewiesen, sowie auf das Motiv der gewandhaltenden Engel, das sich in Schleswig-Holstein mehrfach findet, z. B. in Mildstedt, allerdings auch in dem auf Lübeck zurückzuführenden Lütjenburger Altar. Allein das reicht noch nicht aus, um eine spezielle Beziehung herzustellen. Das Gemeinsame kann auf gemeinsame Vorbilder zurückgehen, die im Niederdeutschen herrschend gewesen sein dürften, wie denn schon Goldschmidt*) auf die enge Verwandtschaft des Preetzer Altars mit der aus der Barfüsserkirche in Göttingen stammenden, 1424 von Heinrich von Duderstadt gestifteten Kreuzigung im Museum zu Hannover hingewiesen hat. Der Neukirchener Meister ist im Naturstudium und in der Klarheit und Wirksamkeit der Komposition soviel weiter als Francke, dass man, auch wenn man den Hamburger Schmerzensmann in Betracht zieht, eher auf einen anderen Meister zu schliessen geneigt sein wird.

Wir bleiben also, solange nicht stärkere Beweise vorliegen, dabei, dass Lübeck auch für diese Epoche als das Centrum anzusehen ist, von dem aus Schleswig-Holstein im wesentlichen befruchtet worden ist. Und

---

*) A. a. O. S. 120.

wir verweisen gegenüber dem Goldschmidtschen Satze*): „dass Preetz von dem nahen Hamburg Kunstwerke erhielt, ist durchaus natürlich“ auf die oben gerade für das 15. Jahrh. nachgewiesenen zahlreichen Beziehungen zwischen Preetz und Lübeck.

Dass sich auch in dieser Epoche schon niederländische Einflüsse, wenn auch vielleicht nur vermittelt durch Westfalen und Hannover geltend gemacht haben dürften, macht die Form des sonst nicht bedeutsamen Altars zu Kekenis auf Alsen**), sowie die Mitteilung Vieths a. a. O. p. 71 vom Büsumer Altar: „im iare unsers Hern 1442 iss disse taffel maket van Jacob von Lackerss van Krempe“ wahrscheinlich. Auch galt die Sitte, die sich auch bei Francke zeigt, den Gewandsaum mit Buchstaben zu verzieren, bislang als niederländische Eigentümlichkeit. Sie wird sich freilich sehr rasch in den Nachbargegenden eingebürgert haben.

Die grosse Zahl der aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erhaltenen Werke der Holzplastik lässt zunächst nur auf ein starkes Anwachsen des Bedürfnisses schliessen. Da aber sich ein landschaftlich bevorzugter Typus feststellen lässt z. B. im Eiderstedtischen, auf den friesischen Inseln, in der Haderslebener und Apenrader Gegend, in der Nähe Lübecks im Oldenburger Kreise etc., und da einzelne Arbeiten (z. B. im Eiderstedtischen) direkt auf eine Hand zurückgeführt werden können, so ist es schon hiernach kaum zweifelhaft, dass im Lande gearbeitet worden ist. Da fast alle diese erhaltenen Arbeiten in künstlerischer Hinsicht unbedeutend sind und einen entschiedenen Rückgang gegen die Werke der vorigen Epoche aufweisen, so gewinnt man den Eindruck, dass diese heimischen Werkstätten sich jetzt erst (d. h. etwa seit Mitte des Jahrhunderts) im wesentlichen gebildet haben, um schlecht und recht für das wachsende Bedürfnis zu sorgen. Wir sahen eine solche Werkstatt im Eiderstedtischen, aus der die Schnitzereien zu Kating, Tating, Vollerwieck, Ording und Ulvesbüll hervorgegangen sein dürften. Dass aber dort mehr als eine Werkstatt in Thätigkeit war, zeigt der gänzlich abweichende Charakter des Altars zu St. Peter. Im Friesischen weisen die Arbeiten zu Morsum, Keitum, Abel, Neukirchen W.-H., Rödding, Tieslund, Norderbrarup und Rapstedt auf eine Werkstattssphäre. Ihr steht wieder die in der Apenrader Gegend nahe. Der offenbar nach dem Lütjenburger Vorbilde gearbeitete Altar zu Selent (vgl. auch Gikau) legt es nahe, auch in dieser holsteinischen Gegend auf einen einheimischen Meister zu schliessen. Zu diesen auf stilkritischer Grundlage beruhenden Vermutungen kommen

*) A. a. O. S. 117.

**) Vgl. Schnitzaltäre S. 98.

nun aber ganz bestimmte Angaben über Meister im Lande.*) Was uns bisher davon bekannt geworden ist, möge hier folgen:

Otte Steen erhält, laut Lütjenburger Kirchenrechnungsbuch 1467, in demselben Jahre, in dem die Kosten für den Hauptaltar angegeben werden, „1 mrk vor de Blasies Bilde, dar me mede biddet". 1471 erhält derselbe Otto Steen 5 mrk für Herstellung eines Reliquienschreines in Lütjenburg. Vgl. oben S. 102.

Merten, Snytker, erwähnt 1472 im Mitgliederverzeichnis der „lage des Kopmams to Flensborch (Seyd. I, 247).

Lucas [Maler] zu Schleswig empfängt 1485 [auf] die neue Tafel Marien in der Gettorfer Kirche 16 ℳ. (Gettorf. Kirchenrechnung 1485 bis 1530.)

Evert Oldeland erhält 1487 80 ℳ für Anfertigung der Marientafel in Gettorf (Gettorf. Kirchenr.).

„Der Maler**) aus Rendsburg" erhält 1488 für eine Tafel auf St. Laffrenses Altar 58 ℳ (Gettorf. Kirchenr.). In dieser Kirchenrechnung kommt noch vor 1501: ein Maler aus Rendsburg; 1502 und 1510: „M. Hermen to Rendesborch"; 1512: der Maler zu Rendsburg erhält 3 ℳ auf uns. lieb. Frauenbild; 1514: Hinrik Maler soll 17 ℳ haben; 1515: Hinrich Maler in Rendsburg; 1517: Hinrik Maler; 1518: eine Malersfrau in Rendsburg; 1520: der Maler in Rendsburg; 1523: Hinrik Maler empfängt auf s. Arbeit 7 Gulden und 19 ℳ für den blutigen Jesus und die Säule, und für Restauration des Kruzifixes über den Chor 1 ℳ; also offenbar für Schnitzarbeit. Demnach sind mehrere Maler in Rendsburg thätig gewesen, von denen einer noch ins 15. Jahrh. hineinreicht.

---

*) Sie dürften sich nach den Erfahrungen der letzten Jahre noch vermehren, zumal P. Joh. Biernatzki seine mühevolle und zuverlässige Durchsuchung der Akten wieder aufgenommen hat. Die Feststellung dieser Namen wird Aufgabe der Lokalforschung bleiben.

**) Dass wir unter den Malern auch Bildschnitzer zu suchen haben, ist zweifellos. Als Beweis genüge ein Hinweis auf die Thätigkeit des Malers Bertram von Minden in Hamburg. Derselbe wird in den Hamburger Rechnungen (exposita civitat.) a. 1367, 1373, 1375, 1377, 1385 und 1387 jedesmal nur als pictor erwähnt. Dass es sich bei ihm aber auch um plastische Thätigkeit handelt, machen folgende Eintragungen zweifellos: 1375: Bertram̄o pictori $12\frac{1}{2}$ tal. 6 sol ad faciendum et depingendum Christophorum et Salvatorem; 1377: B. pictori pro ymagine s. Marie virginis stante valvam Lübicensem in muro etc. Uebrigens erhält derselbe 1375 24 sol. Reisekosten nach Lübeck. Vgl. J. M. Lappenberg: Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs, Hamburg 1864 p. 22 u. ff. — Biernatzki konstatiert, dass die Bezeichnung „snitter" in Hamburg schon vor der Mitte des 15. Jahrh. als Eigenname vorkommt; vgl. auch Schnitzaltäre p. 141 u. ff.

Poppe, Snitker, 1491 in Flensburg, erwähnt in der lage des kopmans to Flensborch (Sejd. diplom. I, 251).

Lutke Moller aus Schleswig fertigt ein Kruzifix und einen heiligen Georg für 180 und 101 lübsche Mark für die Kirche zu Oldenswort im Eiderstedtischen in den Jahren 1491 und 1495 (vgl. Oldensworter Kirchenhauptbuch, Sammlung urkundl. Nachrichten zur Kunstgesch. Schl.-Holst. von J. Biernatzki auf der Landesbibliothek in Kiel).

Peter, Maler, am Ende des 15. Jahrh. thätig in Kloster Preetz (vgl. Haupt a. a. O. III, S. 25).

In Flensburg vereinigt eine Skraa die Maler, Goldschmiede, Glaser und Snitker am 27. Februar 1497 zu einem Amte (Sejdelin, Diplomatar. Flensb. I, 711; Jahrb. für Landeskunde 7, 325. Sach a. a. O. S. 10).

Es kommen also zu den oben angenommenen Werkstätten noch solche in Flensburg, Schleswig, Rendsburg und offenbar noch an anderen Stellen Holsteins (Lütjenburg, Kiel, Preetz). Damit ist das Vorhandensein einer einheimischen Bildschnitzerei für die zweite Hälfte des 15. Jahrh. ausreichend erwiesen. Dass die Beziehungen zu Lübeck nicht aufgehört haben werden, beweisen ausser dem schon erwähnten Lütjenburger Altar die Bestellung einer Monstranz für Lütjenburg in Lübeck i. J. 1466, sowie das Beziehen von Material aus Lübeck, wie es das Gettorfer Kirchenhauptbuch mehrfach aufweist. Mit dem beginnenden Rückgang Lübecks und dem Wachstum Hamburgs, das besonders in kirchlicher Beziehung in die Verhältnisse der Westküste (Dithmarschen) stark eingriff, wird auch der Einfluss dieser Hansastadt auf die fragliche Kunstthätigkeit Schleswig-Holsteins grösser geworden sein. Der in Hamburg von 1474—1500 nachweisbare Maler Absalon Stumme,*) der 1483 die Witwe des dortigen Malers Hans Bornemann heiratet und 1486 Meister wird, hat 1497 für die Kirche zu Lunden im Dithmarschen die grosse Altartafel gefertigt.**)

In dem Menschenalter vom Ausgang des 15. Jahrh. bis zum Eindringen der Reformation, welche unsern auf Kirchenschmuck ausgehenden Kunstzweig lahm legte, muss das Bedürfnis nach Werken der Holzplastik nach der erhaltenen Masse und den Kirchenrechnungen (cf. Gettorf) ins Riesige gewachsen sein. Nachdem schon für die vorige Epoche eine grössere Anzahl heimischer Werkstätten nachgewiesen worden ist, kann nicht mehr daran gezweifelt werden, dass diese im wesentlichen für den

*) Lappenberg a. a. O. S. 30 u. ff. u. S 134.

**) Haupt a. a. O. I p. 94.

Bedarf gesorgt haben und das umsomehr, als Goldschmidt*) gerade für diese Epoche ein Zurückgehen, ein „Erschöpftsein“ der Lübecker Plastik nachweist. Wenn Goldschmidt in der Lübecker Plastik drei Richtungen wahrnimmt: eine minderwertige, handwerksmässige, einheimische, eine zweite auf eigenem Boden gewachsene, die sich zwar (mit Dreyer etc.) über das Mittelmass erhebt, aber das Beste, was sie kann, auswärtigen, insbesondere oberdeutschen Einflüssen verdankt und endlich eine niederländische, so ergiebt sich für Schleswig-Holstein doch ein wesentlich anderes Bild. Zwar die breite, handwerkliche, einheimische Schule, die sich von der Lübecker wenig unterscheiden dürfte, ist auch hier vorhanden, und auch direkte niederländische Einflüsse sind festzustellen; wie es denn gelungen ist, ein aus Antwerpen importiertes Werk nachzuweisen. Allein die auch hier vorhandene, künstlerisch wertvolle, einheimische Richtung geht doch weit über das hinaus, was nicht bloss in Lübeck, sondern auch sonst in Norddeutschland geleistet ist. Sie zeigt in nicht unwesentlichen Zügen ein spezifisch dem hiesigen Volkscharakter eigenes Gepräge, sodass dieser Zweig auch für die allgemeine deutsche Kunstgeschichte grössere Beachtung verdient, als ihm bisher zu teil wurde. Natürlich sind diese Meister gewandert und sie haben neben den herkömmlichen, niederdeutschen Einflüssen auch solche aus den Niederlanden erfahren. Aber am stärksten zeigt sich doch das Vordringen oberdeutscher Einflüsse (z. B. bei Brüggemann und in Heiligenhafen), und der Niederschlag eigenen Wesens bleibt unverkennbar.

Das Fortbestehen jener einheimischen Werkstätten im Eiderstedtischen (Kotzenbüll, Osterhever), im Dithmarsischen (Meldorf, Delve), im Friesischen (Schwabstedt etc.), in der Apenrader (Loit, Osterlügum) und in der Flensburger Gegend (Gelting etc.) ist sicher. Man hat ein grösseres Können erworben und wagt sich an kühnere Aufgaben, ohne an Kunstwert zu gewinnen. Hier und da ist eine Brüggemannsche Figur oder Gruppierung bekannt gewesen, aber eine engere Beziehung zu diesem Meister ist nicht vorhanden. An der Feststellung solcher Werkstätten und Meister hat nur die Lokalgeschichte ein Interesse.

In der anderen Richtung bleibt Hans Brüggemann die bedeutsamste Erscheinung, den wir nun wohl nach obigen Darlegungen, wenn er auch aus Walsrode stammt und gewandert sein wird, als einen in schleswig-holsteinischen Verhältnissen gross gewordenen Meister in Anspruch nehmen dürfen. Sein Bild wird durch den figurenreichen Bordesholmer Altar so fest umrissen, dass nur Entdeckungen von Arbeiten aus wesentlich

*) A. a. O. S. 21, 22.

abweichenden Lebensabschnitten uns Neues sagen könnten. Immerhin erfährt sein Bild durch den Kopenhagener St. Georg, wenn man unsere Ausführungen gelten lässt, eine gewisse Präzision. Dass seine Kunst einen starken Einfluss im Lande ausgeübt, und dass er zahlreiche Schüler und Gehilfen gehabt hat, steht fest. Unter den letzteren befinden sich weniger begabte Leute, wie der Tetenbüller Meister, aber auch solche, die an sich Beachtung verdienen. Zu diesen gehört der Verfertiger des sogenannten kl. Bordesholmer Altars, in dem wir den nach Coronaeus für Brügge thätigen „minister" zu sehen Anlass haben. Der an sich bedeusame Meister des Goschhofaltars muss in seiner Kunst Brüggemannschen Einfluss erfahren haben, wenn er auch, zumal wenn wir ihn auch mit dem des Hüttener Altars identifizieren dürfen, nicht lediglich aus Brüggemanns Schule herzuleiten ist. Dass sich anderwärts gebildete Meister auch hier im Lande niedergelassen und hier mit einheimischen Gehilfen gearbeitet haben, wie vielleicht für den Meister des Segeberger Altars anzunehmen wäre, ist an sich wahrscheinlich, zumal wenn wir erwägen, wie der Lübecker Claus Berg für Dänemark thätig war, und dass der Lübecker Maler Jacob in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts offenbar in den Niederlanden seine Werkstatt aufgeschlagen hat.*) —

Aber neben Brüggemann finden sich noch andere, offenbar einheimische Meister, die in künstlerischer Beziehung beachtenswert sind, ohne dass sie irgend welchen Zusammenhang mit Brüggemann verraten. Dahin gehören die im Friesischen thätigen Meister von Aventoft und Horsbüll, die Schöpfer des Kotzenbüller Kruzifixus und des Heider Reliefs, sowie auch im Holsteinischen die Meister von Preetz und Heiligenhafen. Sie beweisen, dass Brüggemann, durchaus nicht als gänzlich vereinzelte Erscheinung im Lande angesehen werden darf.

Wie weit sich etwa ein Einfluss des wachsenden Hamburg in dieser Zeit geltend gemacht hat, ist schwer festzustellen. Gerade die Hamburg am nächsten liegenden Kreise Schleswig-Holsteins weisen, offenbar nicht in Folge ursprünglichen Mangels, sondern vielmehr ungünstiger Verhältnisse halber nur ganz spärliche Reste der alten Holzplastik auf, wie ja Hamburg selbst durch den Brand und andere Umstände den allergrössten Teil seiner alten Kunstschätze eingebüsst hat. Hinzu kommt, dass die Forschung über die ältere Kunst Hamburgs eben erst eröffnet worden ist, sodass ein auch nur annähernd so deutliches Bild, wie wir es durch Goldschmidt für die Lübecker Plastik und Malerei besitzen, für Hamburg noch

---

*) Vgl. Dürers Tagebuch der niederländischen Reise 1520 u. 21, und Frh. von Lütgendorff: „Die Werke Lübeckiscker Maler" in „das Museum zu Lübeck 1900" p. 157.

nicht vorliegt. Das wertvollste sind immer noch J. M. Lappenbergs Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs von 1864, die nach Lichtwark*) im wesentlichen schon im Jahre 1841 niedergeschrieben sind und die in mehr als einer Beziehung einer erneuten Bearbeitung bedürfen. Aus ihnen geht aber schon hervor, dass Hamburg, besonders seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine sehr rege Kunstthätigkeit gehabt haben muss, die auch für Schleswig-Holstein bedeutsam gewesen sein könnte.

Was uns bisher im Lande an Maler- und Bildhauernamen aus dem Anfang des 16. Jahrh. bekannt geworden ist, möge hier folgen:

Hans Brüggemann, gebürtig aus Walsrode, thätig in Bordesholm und Husum und wahrscheinlich im letzten Orte gestorben, vollendet 1521 den Bordesholm-Schleswiger Altar, 1520 ein Sakramentshaus für Husum und erhält 1523 den Auftrag, einen Altarschrein mit der Himmelfahrt Mariä für Walsrode herzustellen.

Peter Snitger, erwähnt 1507 und 1521 im Gettorfer Kirchenhauptbuch (s. oben).

Hermen Hoyerstorp, erwähnt im Flensburger Nik.-Kirch-Hauptbuch als Snyddeker 1539 und 1541, im Flensburger Schötebuch 1508 als Maler, weiter 1518, 19, 37 . . . 48.

Die schon vorhin erwähnten Maler aus Rendsburg: Hermen, erwähnt 1502 und 1510 (Gettorf, K.-H.-B.) und Hinrik, erwähnt 1514, 15, 17 u. 23 (Gett. K.-H.-B.), von denen zur Zeit nicht sicher ist, welcher mit dem schon 1488 erwähnten identisch ist.

Hans Grote aus Flensburg wird nach Sejd. Dipl. II, 128, 131, 594 als pictor et caelator wie Brüggemann bezeichnet (1518, 1554). Erwähnt zuerst im Flensburger St. Nikolai-Haupt- und Rechnungsbuch unterm Jahre 1512 als Maler, dann 1539, 1541; weiter Flensburger Schötebuch 1522, 27, 29, 32, 38, 43, 46, 60, 61; Flensburger Stadtbuch 1524. Er ist 1518 bereits Aeltermann seines Amtes. Nach dem Geltinger Kirchenarchiv hat er dort 1525 ein Kruzifix geschaffen.

Marten-Maler aus Kiel, erwähnt im Gettorfer Kirchen-Hauptbuch 1512, 1515, 1520; Kieler Vierstb. 1529; Stadtbuch 1533, 1537/41.

Maler Lucas, Flensburger Schöteb. 1532.

Maler Hinrich, Kieler Vierstger 1537, 1540.

Peter Snitker, wohnt 1546 in Romsharde (Flensburg).**)

---

*) Meister Francke S. 42.

**) Die meisten dieser Nachrichten verdanken wir dem Meisterregister von Joh. Biernatzki, sowie dessen persönl. Mitteilungen. Derselbe hofft noch im Laufe des Jahres eine Zusammenstellung aller ihm bis 1530 bekannt gewordenen Namen geben zu können.

Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. mehren sich die Maler- und Schnitzernamen, und es ist nicht ausgeschlossen, dass manche davon noch bis in die von uns behandelte Zeit zurückreichen.

Schluss.

Auch im kleinen Landsee spiegelt sich ein grosses Stück des Himmels, und so dürfte ein Ausblick von dieser Materialdarbietung auf die Kunstentwickelung Deutschlands, insbesondere auf dem Gebiete der Plastik gestattet sein.

Das Bild der deutschen Plastik liegt erst in Umrissen vor, und nach den Darlegungen der Einleitung muss es zur Zeit noch fraglich erscheinen, ob auch nur diese zutreffend erkannt sind.

Es sind vornehmlich drei grosse Probleme, die noch der Lösung harren, die erst in allerjüngster Zeit in ihrer Bedeutung erkannt und ernstlich in Angriff genommen worden sind: das Verhältnis der frühmittelalterlichen deutschen Kunst zur nordgermanischen Kultur, der Einfluss der französischen Plastik im 13. Jahrh. auf die deutsche und die Frage nach dem Wesen und der Abgrenzung der deutschen Renaissanceentwickelung. Zu zweien dieser Fragen glaubt die vorliegende Arbeit wenigstens eine Anregung zu bringen.

Bode glaubt in seiner Geschichte der deutschen Plastik über das erste Jahrtausend kurz hinweggehen zu können, da die Elfenbeinplastik in das Gebiet der Kleinkunst gehöre und von einer freien, monumentalen Plastik erst im Beginn des 11. Jahrh. in den Tagen Bernwards die Rede sein könne; da beginne diese mit der Erz- und Steintechnik Der Einfluss frühgermanischer Bildnerei zeige sich wohl im Kunsthandwerk, in der Architektur und in der Farbenwahl der Malerei, aber auf die deutsche Plastik sei sie einflusslos gewesen. Es wird anerkannt, dass die Ornamentik der frühen nordischen Bauten in Skandinavien und Grossbritannien in der Holzarchitektur ihre Hauptverwendung fand, und durch Seesselbergs Untersuchungen ist unsere Erkenntnis hier ja schon zweifellos ein gut Stück weiter gelangt. — Aber Bode schliesst: „Aus der Thatsache, dass die plastische Thätigkeit dieser noch halb vorgeschichtlichen Zeit der nordischen Kunst sich als Holzschnitzerei darstellt, dürfen wir, glaube ich, für die Entwickelung der deutschen Plastik, in welcher ja die Bildschnitzerei eine hervorragende Bedeutung gewinnt, keinerlei Folgerungen aufstellen, da gerade die Anfänge der selbständigen deutschen Plastik fast ausschliesslich und jahrhundertelang den Stein und die Bronze bevorzugen, und da die Bildwerke in diesen Stoffen

in keiner Weise eine Abhängigkeit von der Holzskulptur bekunden".*) — Von diesen beiden Argumenten darf das eine heute schon als nicht stichhaltig bezeichnet werden. Die Reste der frühesten deutschen Holzplastik sind zwar auch spärlich, soweit wir bisher überhaupt davon wissen, aber sie dürften sich kaum als geringer und nicht als geringwertiger erweisen als die frühesten Werke der Erz- und Steinplastik in Hildesheim, Augsburg etc. Wir nennen an uns bekannt gewordenen und bisher den Zeiten Bernwards und des 11. Jahrh. zugeschriebenen Arbeiten der Holzplastik die folgenden:

Das in Bernwards Tage gesetzte grosse Holzkruzifix mit der Meisterbezeichnung: „Imerward", jetzt im nördlichen Querschiffe des Braunschweiger Domes**), das offenbar aus einem Chorschluss stammt. Der aus Holz geschnitzte und bemalte Schmuck der Vorhalle von St. Emmeran in Regensburg, welcher in die Zeit Reginwalds (1049—1064) gesetzt wird.

Hinzukommen zahlreiche holzgeschnitzte Kruzifixe und Einzelfiguren in Museen. Bode selbst verweist auf die aus Regensburg, Würzburg, Bamberg etc. stammenden Holzkruzifixe im germanischen Museum und im Münchener Nationalmuseum. Wir fügen noch hinzu den Kruzifixus (Nr. 387) im Kapitelsaale des Halberstädter Domes, eine Madonna (XXIII, 1) aus dem Welfenmuseum in Hannover und eine aus dem städtischen Museum in Frankfurt am Main. Die Zahl solcher Arbeiten dürfte sich wohl noch erheblich vermehren, wenn die Forschung erst hierauf ihr Augenmerk richtet.

Die sicher noch nicht ausreichend gewürdigte, eichenholzgeschnitzte, grosse Thür mit ihren 27 Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi in St. Marien auf dem Kapitol zu Cöln setzt zwar Bode erst in den Anfang des 12. Jahrh.***) Wir glauben sie aber mit Kugler und F. X. Kraus†) noch fürs 11. Jahrh. in Anspruch nehmen zu dürfen.

In den Anfang des 12. Jahrh. gehört wieder eine Anzahl von Stücken aus dem Welfenmuseum (drei flache Holzreliefs und ein 1 m hoher Kruzifixus mit bekleideten Füssen), die als Tyroler Arbeit angesprochenen, überlebensgrossen Figuren von Maria und Johannes aus bemaltem Eichenholz im Wallraf-Richarz-Museum, sowie ein Bischofskopf ebendort, und die grosse Kreuzgruppe in Altenstadt. Die regelmässig aus Holz geschnitzten grossen Kreuzgruppen, welche in Sachsen über

*) Geschichte der deutschen Plastik von 1877. S. 4.

**) A. a. O. S. 23, 25, 33 etc.

***) A. a. O. S. 33.

†) A. a. O. II, 1. S. 212, vgl. auch Aus'm. Wert, Kunstdenkm. d. christl. Mittelalt. in d. Rheinlanden I, 2. Taf. 40.

dem Hochaltar oder über dem Lettner angebracht wurden, und die noch zum Teil in das 12. Jahrh. hineinreichen, liefern, wie die grosse Halberstädter Gruppe zeigt, den Beweis dafür, dass die Holzplastik in dieser Zeit keineswegs hinter der Erz- und Steinplastik zurückgestanden hat und dass sie, in gewissen Gegenden wenigstens, nicht minder ausgebreitet war. Hinzu kommt nun die ungünstige Lage der Holzplastik bezüglich ihrer Erhaltung auf Jahrhunderte. An sich ist das offenbar besonders behandelte, alte Eichenholz, wo es nicht gerade der Fäulnis ausgesetzt war, ein sehr dauerhaftes Material, und dieser Umstand mag vielleicht die entschiedene Bevorzugung dieses Materials in Deutschland mit bedingt haben. Bisweilen giebt ein Holzschnitzwerk den ursprünglichen Zustand viel treuer wieder als gleichzeitige, abgebröckelte Stein- oder abgeschliffene Metallarbeiten. Aber die Erhaltung der plastischen Werke ist neben der Dauerhaftigkeit des Materials besonders abhängig von der Leichtigkeit, das Material willkürlich zu zerstören, und von der Brauchbarkeit für andere Zwecke. Unter beiden Gesichtspunkten steht die Holzplastik am ungünstigsten da. Steinmonumente sind für andere Zwecke schwer brauchbar und auch nicht so leicht zu zerstören. Metallarbeiten sind zwar ihres Materialwertes halber für andere Zwecke sehr brauchbar, aber auch sehr schwer zerstörbar. Holz aber ist sehr leicht zerstörbar und brauchbar für alle möglichen Zwecke. Wir haben an anderer Stelle einen Fall aufgeführt, wo noch im abgelaufenen Jahrhundert wertvolle Arbeiten des 16. Jahrh. in einer Schreinerwerkstatt von den Gesellen zum Einheizen benutzt worden sind. Wenn also immerhin eine Anzahl von Holzschnitzereien aus ebenso früher Zeit, wie die Werke der Stein- und Erzplastik, erhalten ist, so darf man gerade beim Holz auf einen noch viel reicheren, alten Bestand schliessen. Erwägt man ferner, dass die in Sachsen im 12. Jahrh. allgemein auftauchende Technik, Stuck mit dem Messer zu schneiden, der Holzschnitztechnik sehr verwandt ist, und dass, wie z. B. eine dem 10. Jahrh. zugeschriebene Madonna im Hildesheimer Domschatze zeigt, und vielleicht auch an sonstigen Arbeiten, Antependien etc. noch erwiesen werden könnte, das Goldblech von den Goldschmieden über einen holzgeschnitzten, sorgfältig durchgeführten Kern geschlagen wurde, so wird man die Bodesche Behauptung, dass gerade die Anfänge der selbstständigen deutschen Plastik fast ausschliesslich und Jahrhunderte lang den Stein und die Bronze bevorzugen, nicht mehr zu Recht bestehen lassen können. Dieser Satz aber, in den Anfang des Bodeschen Werkes gestellt, bildet einen Grundstein in dem Gebäude, das er aufführt. Wird er locker, so leidet darunter der ganze Aufbau. Es erscheint uns sicher, dass die Holzplastik so früh auftaucht, wie die Stein- und Erzplastik, und

es muss zur Zeit mindestens eine offene Frage bleiben, ob wir es nicht gerade bei dieser Holzplastik mit den Resten einer fortlaufenden, sehr alten Tradition im Volke zu thun haben, und ob diese nicht im allerengsten Zusammenhang steht mit jener altgermanischen Holzschnitzerei. Der Einfluss, den der angelsächsisch-irische Kreuztypus auf die Kreuzigungsdarstellung der romanischen Zeit in Deutschland ausgeübt hat, kann schon als erwiesen gelten. Die bisher nicht aufgeklärte merkwürdig phantastische Richtung der deutschen Plastik (Freising, Grossen-Linden, Quedlinburg etc.) dürfte vielleicht ihre Erklärung finden, wenn es gelänge, den Uebergang zur altgermanischen Holzschnitzerei herzustellen.

Eine bestimmte Antwort auf diese Fragen kann erst gegeben werden, wenn die alte Holzplastik mehr in den Vordergrund des Interesses rückt, und wenn die in Betracht kommenden Werke nicht nur in Deutschland, sondern auch in England, Dänemark und Skandinavien einer eingehenden Untersuchung unterzogen sein werden. Denn die Holzplastik darf grössere Beachtung beanspruchen, als ihr bisher zu teil geworden ist. Sie nimmt den breitesten Raum in der Geschichte der älteren deutschen Plastik ein. In ihr entwickelt sich die Blüte vom Ausgange des 15. Jahrhunderts. Das Holz ist vielleicht das wichtigste Material gewesen, in dem die germanische Welt ihr plastisches Fühlen zum Ausdrucke gebracht hat. Noch ist die entschiedene Bevorzugung des Holzes in der uns bekannten Entwickelung auch in Gegenden, in denen an gewachsenem Stein kein Mangel war, nicht ausreichend erklärt. Das Holz besitzt den Vorzug vor dem Stein, dass man frei herausstehende Teile leichter behandeln kann. Aber die Frühzeit setzt ja, wie wir gesehen haben, die einzelnen, für sich gearbeiteten Stücke an. Die Ungleichmässigkeit der Oberfläche begünstigt das Verlangen nach Farbe. Aber wichtiger erscheint uns doch, dass die Eigenartigkeit des Materials der den Germanen eigenen Neigung zu scharfer, ausgeprägter Charakteristik entgegenkommt und vor allem, dass eine uralte Tradition unsere Vorfahren auf die Holzbearbeitung hingewiesen hat. Hindeuten möchten wir in diesem Zusammenhang immerhin auf die Rolle, die der Baum in den Religionsvorstellungen der nordischen Völker spielt, und auf den charakteristischen Unterschied, dass nach der j. Edda die ersten Menschen aus zwei Bäumen gebildet werden, die am Strande liegen, während die antike Mythologie Deukalion und Pyrrha Steine hinter sich werfen lässt. Die Gewohnheit, Gestalten aus Holz zu schnitzen, mag immerhin bei der Ausprägung solcher Vorstellungen mitgespielt haben.

Nun gehen die in der vorliegenden Materialsammlung gebrachten Beispiele ja nicht über das Jahr 1200 zurück. Aber der Umstand, dass diese an auch ehemals unbedeutenden Plätzen erhaltenen Holzschnitzereien

doch wohl nur als der Rest einer weitverbreiteten Kunstübung anzusehen sind, und dass dieselben mit aller Wahrscheinlichkeit nicht mit dem Süden, sondern mit einer nordisch-angelsächsischen Kultur in Beziehung stehen, wird Beachtung verdienen. —

Bode*) sagt, dass die Plastik der nordöstlichen Provinzen des Reiches (in der Epoche 1275 bis ca. 1450) nur insofern eine Bedeutung habe, als sie von vornherein durch die Wahl des Materials (die fast ausschliessliche Bevorzugung von Holz und Bronze) eigenartige Bahnen eingeschlagen habe, die hier in ihren Anfängen von besonderem Interesse seien, weil sie um die Mitte des 15. Jahrh. überall in Deutschland betreten werden, und weil in denselben die Renaissance ihren Höhepunkt erreicht. Wenn er nun weiter aus der gleichzeitigen, unter ganz ähnlichen Verhältnissen und Bedingungen im äussersten Nordwesten Deutschlands, in der Plastik der Niederlande und des Niederrheins auftretenden Erscheinung schliesst, dass diese niederländisch-niederrheinische Kunst die Plastik des Nordostens beeinflusst habe, so wird dieser Schluss für die in Rede stehende Epoche kaum anzufechten sein. Es fragt sich aber, woher die an erster Stelle auftretende Holzplastik kommt und ob sie nicht ihrerseits mit angelsächsisch-nordischer Tradition im Zusammenhang steht Im Schleswigschen war jedenfalls eine ältere, von den Niederländern unabhängige Tradition vorhanden.

Wenn Bode diese Holzschnitzereien bei den nordöstlichen Teilen Deutschlands bis zur Mitte des 15. Jahrh. der Untersuchung nicht für wert hält, „umsoweniger als diese Kunstthätigkeit auch nicht einmal der Ausgangspunkt für eine höhere Entwicklung der plastischen Kunst in diesen Provinzen geworden sei**), so ist das angesichts des Neukirchener Altars und der für Schleswig-Holstein dargelegten Entwicklung bis zu Brüggemann doch nicht zu halten. Damit kommen wir auf die zweite Frage, zu deren Lösung das vorgebrachte Material vielleicht einen wesentlicheren Beitrag bringen könnte. Es handelt sich um die Feststellung des Begriffes der deutschen Renaissance. — Eine noch unter dem Einfluss der von den Italienern abgelesenen Aesthetik stehende Kunstwissenschaft hatte die deutsche Renaissance erst von ca 1500 an datiert. Sie hätte dann mit einer Blüte begonnen; denn Dürer, Riemenschneider, Vischer etc. bedeuten einen Höhepunkt der Entwicklung. Diese sogenannte zweite Blüte deutscher Kunst mit ihrem plötzlichen Auftauchen und schnellen Verschwinden blieb unverständlich. Man ist von dieser Schablonisierung nach italienischem Muster schon lange zurückgekommen. In der Malerei gelten die van Eycks

*) A. a. O. S. 103.
**) A. a. O. S. 105.

seit dem Genter Altar von 1432 mit ihrem sich auf Italien erstreckenden Einfluss als Männer der neuen Zeit. Bode datiert die neue Bewegung auf dem Gebiete der Plastik schon von der Mitte des 15. Jahrh., und neuerdings setzt die Forschung auch auf dem Gebiete der Architektur ein und erklärt (freilich nicht ohne Widerspruch zu finden) die Bauten schon seit Gemünd und dem Ende des 14. Jahrh. trotz ihrer „gotischen" Schmuckformen als den Ausfluss eines neuen Geistes.*) Man wird noch weiter gehen müssen. Ein grosser Teil dessen, was wir bisher auf allen Gebieten der Kunst als Gotik bezeichneten, wird als Pendanterscheinung zur italienischen Frührenaissance anzusehen sein.

Alle sind sich darüber einig, dass wir unter Renaissance nicht die Wiedererweckung der Antike, nicht die Uebernahme italienischer Kunstempfindung oder gar nur der Formenwelt zu verstehen haben, sondern vielmehr eine Wiedergeburt der Menschen. Eine solche durchgreifende Wandlung hängt damit zusammen, dass das bisher vorschwebende Ideal des Menschentums nicht mehr ausreicht, dass der Widerspruch mit der Stimme der Natur im Menschen zu gross wird. Man sucht nach einem Ausgleich entweder durch Aufstellung eines ganz neuen, oder durch Wiederbelebung und Klärung eines vorhandenen und nur als getrübt erkannten Menschenideals. Das letztere war bei jener ersten Wiedergeburt der Fall, die sich unter der Voraussetzung des Christentums und der Nationalität vollzog, während die zweite seit dem 18. Jahrhundert ohne diese Voraussetzungen an die Lösung des Menschenproblems gegangen ist. Bei jener ersten Renaissance wird man also nach den Symptomen des Neuen innerhalb der Nationalitäten suchen müssen, und man wird sie am frühesten finden in den Versuchen der Klärung des Verhältnisses zu Gott, auf religiösem Gebiete, wie das ja bei den Romanen in der Bewegung des 13. Jahrh. für Südfrankreich und Oberitalien erwiesen ist. Von da aus macht sich der neue Geist geltend auf sittlichem, politischem, socialem, volkswirtschaftlichem Gebiete und in der Sinnenkultur, und hier wieder in der Tracht, Lebensführung und in der Kunst, wobei freilich zu beachten ist, dass gerade der innigste Zusammenhang von Religion und Kunst ein Erbteil des Mittelalters gewesen ist.

Die Art, wie sich diese Wiedergeburt vollzieht, wird bei den einzelnen Völkern verschieden sein, je nachdem, welche Stellung die einzelnen

*) August Schmarsow: Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. Ber. üb. d. Verh. d. Köngl. Sächs. Ges. d. W. in Leipzig, phil.-hist. Klasse 1899 p. 40 u. fl. Ferner derselbe: Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik. Rep. f. K.-W. 1900 H. 4. p. 290 — Dagegen G. Dehio: Ueber die Grenze der Ren. gegen die Gotik. Kunstchronik 1900 No. 18, 20.

eben aufgezählten Elemente zum Ganzen einnehmen in Folge besonderer Veranlagung, die bei Nationen, wie bei Einzelnen fühlbar ist. Wenn es sich um eine Wiedergeburt der Menschen auf der Basis der Nationalität handelt, so ist klar, dass die Erscheinungen bei den Romanen andere sein müssen, wie bei den Germanen. In der Lebensökonomie der Germanen spielt aber die Sinnenkultur eine andere Rolle wie bei den Romanen.

Wir möchten hier auf eine lehrreiche Untersuchung Werner Wittichs*) hinweisen. Er hat zwar in erster Linie die moderne französische und deutsche Kultur im Auge, sucht aber die Gegensätze auf eine verschiedene Grundveranlagung der Germanen und Romanen überhaupt zurückzuführen. In der französischen Kultur, sagt er, ist der Mensch das Mafs der Dinge. Der Einzelmensch, das Individuum, sei Ausgangs- und Endpunkt aller Kultur, und in der Sinnenkultur feiere dieser Individualismus seine höchsten Triumphe. In der deutschen Kultur trete der Mensch gegenüber seinen Zwecken zurück. Objektive Ordnungen, Ziele und Aufgaben beherrschten den Einzelnen, der nur als Teil eines Ganzen, als Erfüller einer Aufgabe betrachtet wird. Das zeige sich auch in der deutschen Kunst. Der deutsche Künstler suche einem Gedanken, einer Vorstellung sinnlichen Ausdruck zu verleihen. Die bildende Kunst sei ihm Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Es fehle die Ehrfurcht vor der sinnlichen Erscheinung an sich Nur als Typus, als Träger einer Idee werde sie der Nachahmung für wert erachtet. Die Kunst, mit Ausnahme der Musik, wie die Sinnenkultur stehe daher in Deutschland zurück hinter der der romanischen Nachbarn. Das bildnerische Können sei uns nicht die Hauptsache, Gegenstand und Gedankengehalt machten bei uns die eigentliche Bedeutung des Werkes aus, während die Franzosen ihr ganzes Bestreben darauf richteten, der sinnlichen Erscheinung gerecht zu werden. — Weiter erklärt Wittich**), dass auch in den Epochen der Blüte, wo die Sinnenkultur in Deutschland höher gestanden habe als heute, die deutsche Kunst nicht stilschöpferisch gewesen sei, wie die italienische und die französische, und dass besonders die deutsche Plastik die italienische nie erreicht habe. Es bestehe immer eine gewisse Inferiorität besonders nach der formalen Seite, und die habe eben ihren Grund, abgesehen von dem loseren Verhältnis zur Antike, in der verschiedenen Grundanlage, der Lebhaftigkeit des Sinnenlebens bei den Romanen und der für sinnliche Eindrücke weniger empfänglichen Natur der Germanen. — Wir glauben nicht, dass der Zeitpunkt schon gekommen ist, wo mit solchen Erkennt-

*) Deutsche und französische Kultur im Elsass von Werner Wittich, Strassbung 1900. Schlesier & Schweikhart.

**) A. a. O. S. 79.

nissen in der Wissenschaft als Thatsachen gerechnet werden darf. Aber das steht uns fest, dass bei der Herausarbeitung des deutschen resp. germanischen Renaissancebegriffes diese Stellung der bildenden Kunst zum Gesamtorganismus des Volkslebens an erster Stelle ins Auge gefasst werden muss. Und diese Stellung, welche die Sinnenkultur in der Gesamtkultur unseres Volkes einnimmt, und der Wandel, der sich in den einzelnen Künsten vollzogen hat, muss untersucht werden ohne Schielen nach der romanischen Renaissance, lediglich aus dem Nachlass unserer Vorfahren.*) Dann mag man Erwägungen über den Wert und über eine etwa vorhandene Inferiorität auf einzelnen Gebieten anstellen. Die Kunstforschung steht hier vor einer grossen Aufgabe, deren Lösung von dem grössten Einfluss auf das Walten der Gegenwart sein wird. Denn nur aus einer richtigen Erkenntnis des eigenen Volkstumes kann eine eigene Weiterentwicklung und Hebung der deutschen Sinnenkultur und Kunst erwachsen. —

Deshalb glaubten wir in unserer Materialdarbietung die Untersuchungen über die Stellung des behandelten Kunstzweiges zum Volksleben, über die Veränderung des Ideenkreises, des ästhetischen Fühlens, der reinkünstlerischen und technischen Ausdrucksmittel voranstellen zu sollen, und wir fragten überall nach der zu Grunde liegenden Absicht, um dann die Wege verfolgen zu können, die zur Erreichung des Zieles eingeschlagen wurden. Wenn wir sahen, wie dieser Zweig der Kunst schon zu Beginn des 15. Jahrh. anfängt sich nicht mehr an die Masse, nicht mehr an den Klerus, sondern an den Einzelnen zu wenden, wie die religiöse Frage hinter dem allgemeinen menschlichen Problem zurücktritt, wie die Klarheit über die Bedingungen der plastischen Ausdrucksweise wächst, wie im einzelnen der Raumsinn sich klärt, der Wirklichkeitssinn gewinnt, Ruhe an die Stelle der Bewegung, ein „plastisch-konkretes Fühlen an die Stelle des mimisch-abstrakten" und die wohl erwogene Komposition an die Stelle des Aggregats tritt, so müssen wir zugeben, dass es sich um die gleichen treibenden Kräfte wie in der romanischen Renaissance handelt, und dass sie nicht später in die Erscheinung treten als dort. Und wenn sich das in einem Distrikt zeigt, dem wir nach allem, was wir bisher wussten, eine geistige Führung in Deutschland nicht zutrauen mochten, so läge gerade hierin eine Beweiskraft für die Stärke und Allgemeinheit der Bewegung. Das letzte unter den hier gebrachten, bedeutsameren Werken, das den mittelalterlichen Geist zu vollem Ausdruck bringt, ist der Cismarer Altar aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. Schon die Fehmarner Arbeiten

*) Schmarsow a. a. O. S. 66: „Wir bedürfen einer eingehenden Psychologie der deutschen Kunst, so hingebend und liebevoll, wie wir sie der italienischen Renaissance gewidmet haben."

aus dem Ende des Jahrhunderts lassen deutlich das Wehen einer anderen Sphäre spüren. Der Neukirchner Meister aber würde, falls unsere Datierung anerkannt wird, die Renaissance auf dem Gebiete der Plastik in einer reiferen, fortgeschritteneren Entwicklungsstufe offenbaren, als sie die etwa gleichzeitig zu setzenden van Eycks in der Malerei zeigen. Dieser Meister würde im Verein mit dem Hamburger Meister Francke Zeugnis ablegen für die Richtigkeit der Behauptung Schmarsows: „Die bequeme Hypothese vom niederländischen Einfluss, der jeden Fortschritt erklären sollte, beginnt zu weichen und wird auf beweisbare Einzelfälle zurückgedrängt durch die Ueberzeugung, dass auf deutschem Boden an den ververschiedensten Stellen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung eingeschlagen wird".*) So gut, wie sich hier im Norden in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. Meister gezeigt haben, von deren Bedeutung man bisher keine Vorstellung gehabt hat, könnten sich auch noch an anderen Stellen solche finden, wenn das Material einer erneuten Prüfung unterzogen wird. Dann erst mag man wieder an die Frage herantreten, ob wir es mit niederländischen Einflüssen zu thun haben, und ob schon mit solcher Sicherheit der Beginn des Umschwunges in den Niederlanden und Burgund zu suchen ist.**) —

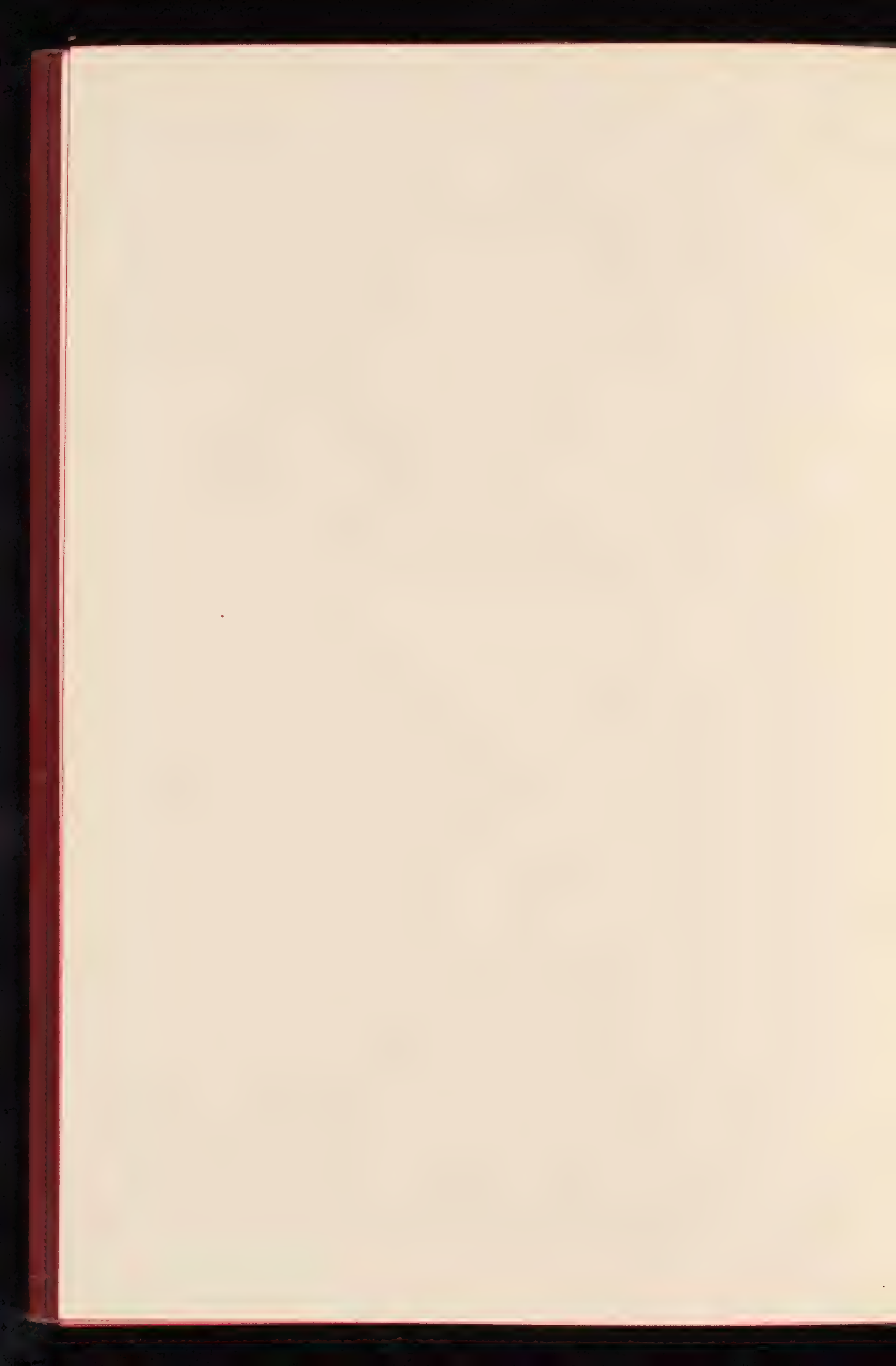
Es bedarf noch vieler Bausteine, bevor das Gebäude der deutschen Renaissance und insbesondere das der deutschen Plastik aufgeführt werden kann. Diese Arbeit will nicht mehr sein als ein solcher Baustein. Wie er eingereiht werden kann, muss die Zukunft lehren. Unser Zweck aber ist erreicht, wenn dieser Baustein, trotzdem Vieles gebracht werden musste, was nur als Vergleichsmaterial wert hat, doch nicht zur Seite geworfen, sondern als brauchbar aufgenommen werden würde von Demjenigen, der einmal die Geschichte der deutschen Plastik oder die der deutschen Renaissance wird schreiben können.

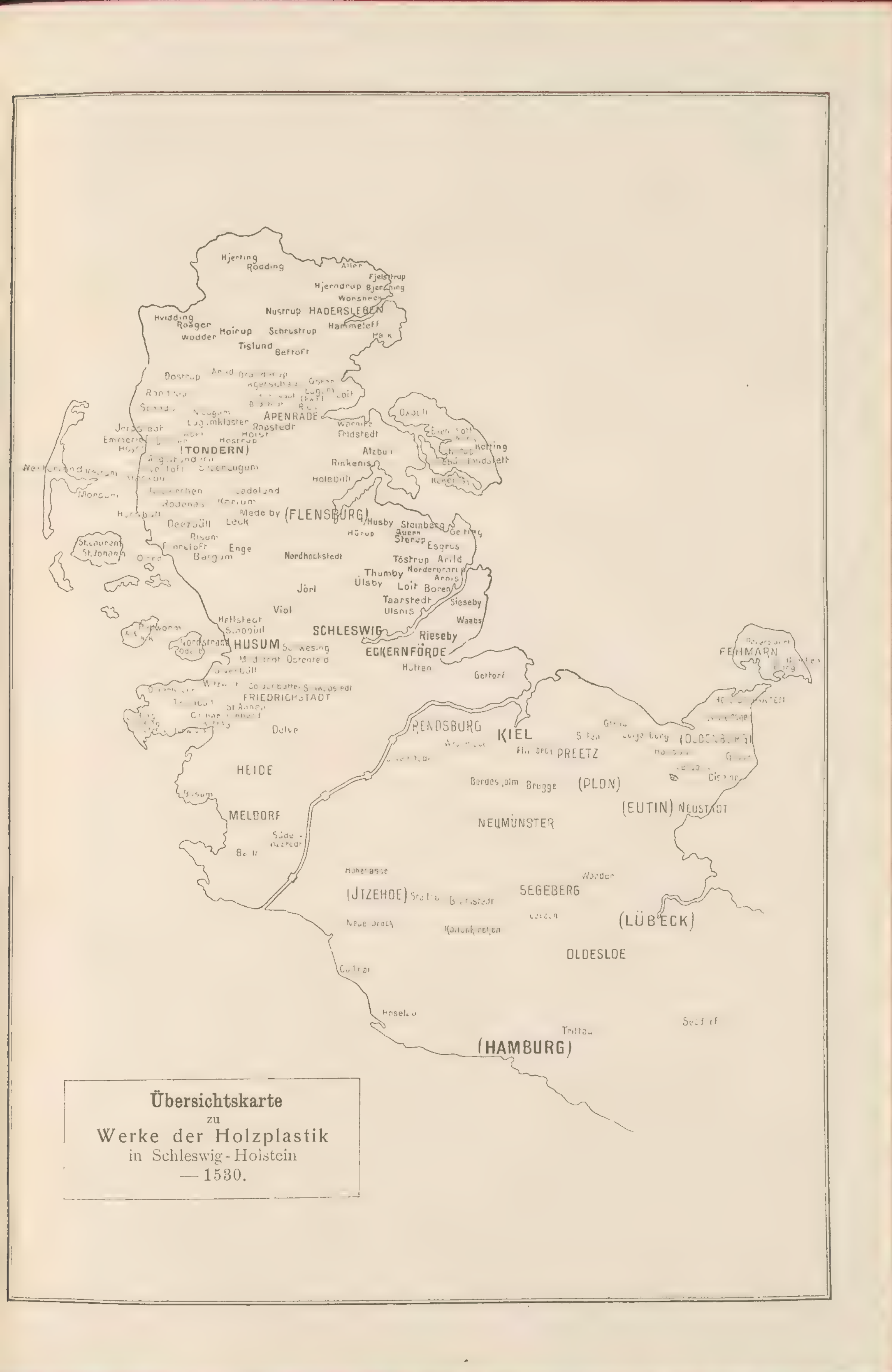
*) A. a. O. S. 64.
**) Vgl. Schmarsow S. 67.

Chronologisch geordnete Uebersicht

der im I. Teile des Textes ermittelten Zeitbestimmungen der behandelten Werke.

Kruzifix zu Hürup, um 1200; Taf. II, 5. Text S. 17—18.
Kruzifix zu Fjelstrup, 1. Viertel des 13. Jahrh.; Taf. III, 9. Text S. 18—19.
Antependium zu Quern, „ „ „ Taf. III, 13. Text S. 33—43.
Madonna aus Hürup, „ „ „ Taf. II, 6. Text S. 31.
Kleines Kruzifix zu Witzwort, 1. Hälfte des 13. Jahrh.; Taf. I, 2, 3; III, 10. Text S. 20—22.
Passionsscenen aus Hürup, „ „ „ Taf. IV, 14—17. Text S. 44—48.
Madonna aus Nordlügum, „ „ „ Taf. III, 11. Text S. 30—31.
Antependium zu Ekwadt, Mitte des 13. Jahrh.; Taf. II, 12. Text S. 43—44.
Kreuzgruppe zu Bjerning, „ „ „ Taf. I, 1, 4. Text S. 19—20.
Grosses Kruzifix zu Witzwort, 2. Hälfte des 13. Jahrh.; Taf. II, 8. Text S. 22—23.
Passionsscenen aus Nordhackstedt, „ „ „ Taf. V, 18, 19. Text S. 48.
Ciborienaltar aus Schleswig, Ende des 13. Jahrh.; Taf. V, 20. Text S. 48—51.
Apostel aus Mildstedt, ca. 1300; Taf. II, 7. Text S. 32.
Altar zu Cismar, Anfang des 14. Jahrh (Schrein älter); Taf. VI, 21, 22; VII, 23, 24. Text S. 51—66.
Altar zu Landkirchen a. F., } 1370—1390; { Taf. VII, 25—27; VIII, 28, 30, 31. Text S. 66—76.
„ zu Burg a. F., } 1370—1390; { Taf. VIII, 29. Text S. 70—76.
„ zu Hoyer, Anfang des 15. Jahrh.; Taf. IX, 32, 33. Text S. 76—79.
„ aus Neukirchen, etwa 1420—1430; Taf. X, 34 und XI, 36. Text S. 79—89.
„ zu Mildstedt, 2. Viertel des 15. Jahrh.; Taf. X, 35. Text S. 85—89.
Alabasterfiguren aus Hadersleben, 1. Hälfte des 15. Jahrh.; Taf. XI, 37. Text S. 89.
Altar aus Preetz (Kopenhagen), 2. Viertel des 15 Jahrh ; Taf. XII, 38, 39 und Abbildungen im Text S. 90—95.
Apostel aus dem Hamburger Museum, um 1450; Abbildung im Text S. 96—98.
Altar zu Schwesing, 1451; Taf. XIV, 42. Text S. 104.
„ „ Kiel (St. Nicolai) 1460; Taf. XIV, 43; XV, 44, 45. Text S. 104—106.
„ „ Kating, 3. Viertel des 15. Jahrh.; Taf. XVI, 46. Text S. 106.
„ „ Lütjenburg, 3. Viertel des 15. Jahrh., vielleicht vom Jahre 1467: Taf. XIII, 40. Text S. 98—103.
„ „ Selent, Anfang des letzten Viertels des 15. Jahrh.; Taf. XIII, 41. Text S. 103.
„ „ Ostenfeld, 1480; Taf. XVI, 47. Text S. 108.
„ „ Hattstedt, } letztes Viertel des 15. Jahrh.; { Taf. XVII, 48. Text S. 108.
„ „ St. Peter, } letztes Viertel des 15. Jahrh.; { Taf. XVII, 49. Text S. 107.
„ „ Gikau, } letztes Jahrzehnt des 15. Jahrh.; { Taf. XVIII, 50. Text S. 108 110.
„ „ Warnitz, } letztes Jahrzehnt des 15. Jahrh.; { Taf. XVIII, 52. Text S. 110.
„ „ Rapstedt, } letztes Jahrzehnt des 15. Jahrh.; { Taf. XVIII, 51. Text S. 111.





Übersichtskarte
zu
Werke der Holzplastik
in Schleswig-Holstein
—1530.

